الدراسات والبحوث

علم اللسان ودور الاعلام في تكوين الرأي العَام

يحيى العريضي

فلسفة الحوار الشعري والتجربة الهدّامة

صالح العيّاري

علم اللسان ودور الاعلام في تكوين الرأي العام

يحيى العريضي

●● **كيف يمكن ان يخدم علم اللسان قضية شعب (مصيرية) ؟**

هذا المقال محاولة للاجابة على هذا السؤال .

آن لأمتنا العربيـة ان توظف كل طاقاتها لحـل مشاكلها ومواجهة الخطر الذي يهدد مصيرهـا . كل العلوم تساهم بطريقة او باخرى ، في تقدم المجتمع . حتى علم اللسان لم يعد محصورا على الوصف المجرد للغة وضوابطها . الدراسات اللسانية في العالم العربي ما زالت حتى الآن سجينة اغلال الكلمة والجملة .

لقد حان الوقت لعلماء اللسان العرب ان يحطموا هذه الاغلال وينطلقوا الى البحث في اللغة بسياقها الحقيقي واستعمالها في كل مجالات الحياة . الم نتعب بعد من « حتى » ؟ الم يرهقنا بعد البحث عن « نائب الفاعل » و « المبني للمجهول » ؟ ، الم ينته بعد « زيد من ضرب عمرو ». « مشيت والجبل » كثيرا ؛ والآن أود ان امشي مع التقدم العلمي الحضاري .

بدأ علم اللسان في البلدان المتقدمة منذ فترة لا يستهان بها ، الخروج من طوق الكلمة والجملة ، وذلك بعد ظهور نظريات جديدة بتحليل لغة النصوص شفهية كانت ام كتابية . بدأ يحلل لغة التخاطب ؛ اللغة التي تستعمل فعلا كوسيلة للتواصل بين الناس . بدأ يبحث عن استراتيجيات تخاطب لغوية افضل لرفع المجتمع الى درجة افضل من التقدم والتفاهم .

فعلى سبيل المثال لغة قاعة الصف ابتدائيا كان ام جامعيا يتم تحليلها من قبل علماء اللغة لايجاد الوسيلة الافضل لتحسين العملية التدريسية وذلك من خلال تقصي وتفسير الاستراتيجيات الخطابية اللغوية المستعملة من قبل المعلم والتلميذ لغة قاعة المحكمة ايضا يتم تحليلها لتقصي الاستراتيجيات الخطابية المستعملة من قبل القاضي والمحامي والمتهم. وبذلك يساعد علماء اللغة في الكشف عن حقائق الاحداث من خلال تحليلهم لاسئلة القاضي والمحامي واقوال المتهم . وفي مجال الطب ، نرى انه كما يتم البحث عن وسائل علاج افضل ؛ كذلك يتم البحث عن وسائل افضل للتخاطب بين الطبيب والمريض .

للغة دور فعال في كل مجالات الحياة . من ابرز هذه المجالات ، الاعلام ، حيث ان الاعلام يبنى على اللغة الى حد كبير من اللاممكن ايضا اغفال دور الاعلام في تكوين الراي العام في اي بلد من بلدان العالم . وخاصة الاعلام الاميركي .

هذا المقال مخصص لتحليل لغة الاعلام ودورها في تكوين الرأي العام . لكن قبل ان ادخل في البحث ، لابد من ذكر الاسباب التي دفعت لاختيار لغةالاعلام الاميركي كموضوع لغوي جدير بالتحليل . ايضا اترك للقارىء بعد قراءة هذا المقال الاجابة عن السؤال المطروح في المقدمة.

خلفية الموضوع :

كطالب عربي ارسل للحصول على الدكتوراه في علم اللسان التطبيقي الاجتماعي من جامعة اميركية ، يتبع اخبار الوطن بتلهف من خلال المذياع والتلفزيون يزعجه جدا نقل الاعلام الاميركي لاخبار الوطن، يضايقه اكثر واكثر مقابلات تلفزيونية حول الصراع العربي الاسرائيلي مع ممثلين عرب واسرائيليين . فكر وحكم على ذلك كما (قد) يفكر ويحكم كل قارىء لهذا المقال بأن الاعلام الاميركي عدو للعرب ولا يتوقع منه الا التحيز ضدهم ودعم اسرائيل . هذا التفكير او الحكم قد يكون صحيحا على الرغم من ادعاء الاعلام الاميركي الديمقراطية والحرية واعطاء الفرص المتكافئة (هكذا ينعتون الشعب الاميركي) وعلى الرغم من ان كتابا يهودا وغير يهود كتبوا مقالات ورسائل كثيرة في صحف ومجلات والى محطات الاعلام يتذمرون بسبب سوء تغطية الاعلام الاميركي للصراع العربي الاسرائيلي وتحيزه ضد اسرائيل وخاصة في الفترة الاخيرة . قد يستغرب القارىء هذه العبارات ولكنها حدثت فعلا .

ان محاولة الاثبات للقارىء وللمستمع انه ليس هناك ديمقراطية ولا تكافؤ في الفرص للتعبير عن الراي بين العربي والاسرائيلي اللذين تجرى معهما المقابلة ومحاولة اثبات عكس ما يدعيه من يتذمرون ويدينون الاعلام الاميركي على انه متحيز ضد اسرائيل . والحكم بأن الاعلام الاميركي متحيز ضد العرب يتطلب اكثر من حكم سريع ، يتطلب حججا وثوابت وتحليلات علمية لما يدور فعلا اثناء المقابلات من استراتيجيات خطابية متباينة مع كل من الفريقين .

المواد التي يتـم تحليلها في البحث هـي مقابـلات على التلفزيـون الاميركي بين عامي ١٩٨٠ و١٩٨٤ مع سياسيـين عرب واسرائيليين، حـول الصراع العربي ـ الاسرائيلي . تحليل هـذه المقابـلات مستمر، والبحث سيكمل قريبا . التحليل يتناول بشكل مفصل من يجـرون المقابلات (وهم مذيعون اميركون) ، ومن تجري معهم المقابلات . في هذا المقال تركيز على الاستراتيجيات الخطابية المستعملة مـن قبـل مـن يجرون المقابلة .

قبل البدء بتحليل بعض هذه الاستراتيجيات المتبعة لابد من كلمـة بخصوص المواصفات التي تميز مقابلة موضوعية عادلة :

* من اجل سلامة التخاطب ، صحته ، دقته ، ومن اجل ان يحقق الغرض التوجيهي السياسي بحقائق الامور يجب على من يجري المقابلـة ان يكون موضوعيا غير متحيز لاسلبا ولا إيجابا لصالح اي من الفريقين اللذين تجري معهما المقابلة ، المهمة الاساسية التي يجب أن يركز عليها هي الحصول على المعلومات حول موضوع يجب ان يطلع عليه الجمهـور. مطلوب منه ايضا ان يضع من تجري معهم المقابلة في حالة مـن الارتياح وان يبعد حالة الشعور بالرهبة والتهديـد عنهم . هناك ايضا شروط اخرى كثيرة نستطيع استنتاجهـا مـن خـلال تقصي الاستراتيجيات الخطابية المتبعة من قبل من يجرون المقابلة وكيف يمكن معرفة مواصفات مقابلة موضوعية مـن خـلال عكسنـا لبعض الاستراتيجيات المتبعة ، الاستراتيجيات التي اختيرت في هذا المقال هي التالية :

١ ـ استراتيجية الاستجواب :

من يجري المقابلة يحدد موضوع المناقشة ، يحدد ادوار المتكلمين، والاهم من ذلك يحـدد الاسئلـة التي تسأل . هناك تنوع واختـلاف بالاسئلة التي يتلقاها كل من الفريقين . هذا الفرق قـد لا يلاحظـه المشاهد العادي ، لكن من خلال التحليل العلمي للغة التخاطب الدائرة

بين من يجري المقابلة ومن تجري معه المقابلة نجد ان نوعية الاسئلة التي يتلقاها كل فريق تحدد الاجوبة المعطاة ، تحدد الاثر او الانطباع الذي يتركه كل فريق على المشاهدين ، واخيرا تحدد موقف هؤلاء المشاهدين من كلا القضيتين الممثلتين .

الاسئلة التي تسأل تختلف بدرجة هيمنتها على من تجري معه المقابلة من الناحية الخطابية او اعطائه دفعا وقوة خطابية . ثم تصنيف هذه الاسئلة على النحو التالي :

١ ـ الاسئلة الضيقة :

يتطلب السؤال الضيق « نعم » او « لا » كجواب ، ولهذا السبب سمي بالسؤال الضيق (Closed Question) لانه ليس امام من يسأل مجال واسع من الاختيار ، فهو اما ان يوافق او ينفي ما يعرض في السؤال .

من الناحية البنيوية يكون تحقق هذا النوع من الاسئلة لغويا كما يلي :

١ ـ استفهامي : يتحقق باستخدام اداة استفهام في بداية السؤال مثال : هل يعني هذا ان اسرائيل لها الحق في الوجود ؟

Does that mean that Israel has the right to exist ?

٢ ـ استفهامي تصريحي : يتم ذلك دون استخدام اداة استفهامية ولكن يضاف في نهاية العبارة التصريحية عبارة توكيدية استفهامية مثال : ستستمرون بالعمليات الارهابية ضد اسرائيل ، اليس كذلك ؟ .

You will continue your terrorist activities against Israel, won't you ?

هناك نوع من الاسئلة الضيقة تغيب فيه ، ليس فقط اداة الاستفهام بل العبارة الاستفهامية الاخيرة ايضا . ولكن يستعاض عن ذلك برفع طبقة الصوت .

مثال : تعتقد ان اسرائيل ليس لها الحق في الوجود ؟

You think Israel doesn't have the right to exist ?

من ناحية وظيفية ، هذا النوع من الاسئلة يهيمن على من تجري معه المقابلة من خلال وضعه في حالة ارباك وضيق . يشبه هذا النوع من الاسئلة استجواب متهم في قاعة المحكمة . فمن يجري المقابلة لايستفسر عن موضوع معين ، بل يصدر حكما (وعلى الغالب حكما سلبيا) وما على من تجري معه المقابلة الا توثيق ذلك ، اي الاجابة بـ « نعم » او نفيه . بعبارة اخرى . من يجري المقابلة يضمن الجواب المطلوب في السؤال ويطلب ممن تجري معه المقابلة توثيق ذلك او نفيه.

في المثال الاخير ان كان جواب من تجري معه المقابلة بالايجاب:
ـ (نعم) اعتقد ان اسرائيل ليس لها الحق في الوجود .

Yes, I think Israel doesn't have the right to exist .

فهو بذلك يخسر اي انتباه او اهتمام من الجمهور . ويحكم عليه من قبل الجمهور انه غير منطقي او واقعي لسبب بسيط ان الصهيونية بهيمنتها على وسائل الاعلام الاميركية وصلت الى مرحلة قدرت من خلالها ان تدخل الى ذهن الانسان الاميركي ان اسرائيل دولة ذات كيان سياسي ، اجتماعي ، ديمقراطي ودولة ذات قداسة لامثيل لها . وان لا يؤمن انسان بأن اسرائيل لها الحق في الوجود يمتعظ ويحتقر ويعتبر مايقوله ثرثرة فارغة .

وان كان جواب من تجري معه المقابلة بالنفي :

ـ (لا) ، لا اعتقد ان اسرائيل ليس لها الحق في الوجود اي «اعتقد ان اسرائيل لها الحق في الوجود » .

No, I don't think that Israel doesn't have the right to exist .

فجوابه هذا ليس فقط غامضا بسبب طبيعة السؤال بل منافيا لمبادئه الاساسية ، فبالنسبة له ولكل عربي يؤمن بعروبة فلسطين، اسرائيل **واقع استعماري** ففي كلتا الحالتين ، المقابل في حالة لا يحسد عليها ؛ لان طبيعة السؤال الاستفزازية من جهة وغموض تركيبه من جهة اخرى تساهم في ارباك من تجري معه المقابلة والهيمنة عليه .

للتاكد من ان من يجري المقابلة يطلب ممن تجري معه المقابلة توكيدا للعبارة المطروحة في السؤال باجابته بـ «نعم » او نفيه لذلك باجابته بـ « لا » (لا بد من ذكر ردة فعل من يجري المقابلة على جواب من تجري معه المقابلة عندما بدأ الاخير بالتكلم عن اعمال اسرائيل وكونها واقعا ووجودا استعماريا متجنبا بذلك الاجابة بـ « نعم » او « لا ») ما كان ممن يجري المقابلة الا ان قاطعه ، ودفع بالسؤال مرة اخرى مضيفا له عبارة « لم تجب على سؤالي . . . . ؟ » وبذلك يكون من يجري المقابلة قد اوضح للجمهور وادخل في ذهنه ، ان هؤلاء السياسيين العرب ندعوهم بشكل ديمقراطي للتعبير عن قضيتهم ولكن لا يجيبون على اسئلتنا .

الامثلة على تعبير من يجرون المقابلات عن عدم ارتضائهم بالجواب المعطى كثيرة ، وذلك هو تكتيك يتبعونه لتشويه ما يقوله العرب . من بين هذه الامثلة :

ـ هل هذا جواب على سؤالي . . . . ؟

Is this an answer to my question ?

ـ لا اسالك ..... بل .... ؟ (٦) و

I don't ask you . . . but . . . . ?

ـ هذا ليس جوابا على سؤالي .... ؟

This is not an answer to my question ....

بالمقابل هذه العبارات لاتستعمل مع الاسرائيلي الذي تجري معه مقابلة . بل احيانا تصل الامور الى ان يطلب منه من يجري المقابلة السماح له بالسؤال عن موضوع معين

ـ هل بامكاني ان اسألك ؟

Can I ask you .....

احيانا اخرى يتم من قبل من يجرون المقابلة تبرير عدم اجابة احد الاسرائيليين على سؤال معين :

ـ لم تجب على هذا السؤال بسبب ؟

You dind't answer this question , because ...

واضح من المقابلات التي تم تحليلها حتى الان ، ان من يجرون المقابلات يتجنبون طرح الاسئلة المربكة او المحرجة للاسرائيليين .

في المقابلات التي حللت (٣٢٧) سؤال ،من بينها (١٤٨) سؤالا ضيقا، كان نصيب العرب منهم (٩٧) والاسرائيليين (٥١) بالاضافة للهيمنة والارباك اللذين يسببهما السؤال الضيق فهو ايضا يجبر المتحدث عن الا يتكلم كثيرا واحيانا ان لايكمل ما يريد قوله . الدليل على ذلك انه تم احصاء لما قاله العرب وما قاله الاسرائيليون فوجد ان الفرق شاسع .

اضف الى ذلك ان الـ (٥١) سؤالا التي تلقاها الاسرائيليون ضيقة من حيث البنية التركيبية **فقط** ، ولكن بالنسبة لطبيعة موضوعاتها لم يكن لها الاثر المربك المهيمن التي ميزت الاسئلة للعرب . فالاسئلة التي تسأل للاسرائيليين تحمل في طياتها احكاما ايجابية وعلى من تجري معهم المقابلة من الاسرائيليين توثيق ذلك وتوضيحه . احد الامثلة على ذلك:

ـ هل تعتقد ان بيغن ما زال ينوي التخلص من الصواريخ السورية، الروسية الصنع المهددة لاسرائيل ؟ (٩) .

Do you think that Begin is still after these Syrian Russian made missiles threatening Israel ?

قضية الصواريخ السورية علكها الاعلام الاميركي بما فيه الكفاية، وعرف الجمهور الاميركي ان هذه الصواريخ من صنع سوفياتي ، ولكن تذكيره بأن هذه الصواريخ من صنع سوفييتي (معروف ان ذكر الاتحاد السوفييتي يرعب المستمع الاميركي ، فكيف ان تذكر صواريخ) ليس فقط ذلك ولكن هذه الصواريخ السوفيتية **مهددة لاسرائيل .**

*** ٢ ـ الاسئلة الواسعة :**

في الوقت الذي يحمل السؤال الضيق في طياته اصرارا على الحصول على جواب معين ، دون احترام لراي من تجري معه المقابلةاو اعطائه الفرصة للتعبير عن رأيه فيما يراه مناسبا حول موضوع معين، السؤال الواسع يضعه في حالة من الراحة وعدم الارتباك . حيث يطلب ممن تجري المقابلة معه اعطاء المعلومات حول موضوع معين لان احكامه واراءه واختياره للمعلومات كجواب على السؤال الواسع تحترم وتقدر. فالمجال امامه مفتوح للتعبير عن آرائه .

من حيث البنية التركيبية . هذه الاسئلة تبدأ بكلمات استغفارية مثل ماذا ـ كيف ـ اين ـ لماذا ـ متى ... . كان مجموع هذه

WHAT - HOW - WHERE - WHY - WHEN ?

الاسئلة (١٦٩) ، (١٢٣) منها للاسرائيلين والباقي للمثلين او الذين تجري معهم المقابلة من العرب .

هذه الفروقات بنوعيات الاسئلة وعددها . اشياء لا يلاحظها المشاهد العادي . فالسؤال بالنسبة له سؤال ان كان واسعا ام ضيقا،

ولكن اثرها على من تجري معه المقابلة كبير جدا . ومن الجدير بالذكر انه حتى الاسئلة الواسعة للعرب حوت في طياتها ألغاما وسموما واستدراجات لا اول لها ولا اخر فالسؤال التالي (على الرغم من انه واسع) ليس اقل خطورة من سؤال ضيق مهيمن :

ـ متى ستوقفون عداءكم لاسرائيل وتبدأون البحث عن حل سلمي كمصر ؟ (١٠) .

When do you stop your enemity towards Israel and start searching for peace like Egypt ?

السؤال يتضمن ان العرب معادون لاسرائيل ، مفترون عليها ،وانهم باستثناء مصر يكرهون السلام .

سؤال واسع اخر مشابه في عدائيته للسؤال السابق :

ـ **ماذا** تعني عبارة رئيسكم : لن يكون هناك سلام بيننا وبين اسرائيل . ؟ (١١) .

What does your President's statement mean « There will be no peace with Israel » ?

سؤال من مقابلة مع الدكتور رفيق جويجاتي سفير سوريا في امريكا . ما كان من الدكتور رفيق الا ان اجاب بقوله : « تشويهك لما قاله رئيسنا يشبه تشويه القول الكريم لاتقربوا الصلاة وانتم سكارى » فانت حذفت الجزء الاخير وقلت فقط « لاتقربوا الصلاة . رئيسنا قال لن يكون هناك سلام بيننا وبين اسرائيل ، مادامت تحتل ارضنا » .

سيتبع اذا فسح المجال مقال حول تحليل اقوال من تجري معهم المقابلات .

الاسئلة الواسعة التي تسأل للاسرائيليين ، لاتزيد فقط بعددها عن الاسئلة التي تسأل للعرب ، بل تختلف ايضا بطبيعتها . فهي تخلو من التفخيخ والارباك . فمثلا يسأل مناحيم بيغن :

ـ السيد رئيس الوزراء كيف تساعدون الولايات المتحدة سياسيا وعسكريا ؟

السؤال ليس بحاجة للشرح او التعليق . بامكان القارىء بنفسه استنتاج عملية غسل الدماغ الاميركي التي يمارسها الاعلام .

من الممكن تلخيص بعض الاستراتيجيات الاستجوابية الفرعية كمايلي:

ـ تقديم سؤال جوابه واضح :

مثال على ذلك في مقابلة مع الدكتور كلوفيس مقصود سفير الجامعة العربية في اميركا والامم المتحدة ، يسأل الدكتور مقصود ما يلي :

ـ سيتم اجتماع لدول الجامعة العربية في الكويت ، اليس كذلك

There is going to be a meeting for the Arab League, is that correct Sir ?

كان من يجري المقابلة قد ذكر في بداية البرنامج انه سيتم اجتماع لدول الجامعة العربية في الكويت . يشبه هذا النوع الاسئلة ، سؤال معلم لغة اجنبية لطالب يجلس في المقعد امامه .

ـ هل انت جالس الان ؟

Are you getting down now ?

اعتقد ان درجة وعي الدكتور مقصود تختلف عن درجة وعي ذلك التلميذ . وان يعامل بهذه الطريقة شيء يستدعي الاستفسار والبحث .

ـ اعادة فتح سؤال جوابه قد اعطي :

في مقابلة مع الدكتور رفيق جويجاتي يدور الحوار التالي :

ـ الذي يجري المقابلة .... متى ستخرجون من لبنان ؟

When are you going to leave Lebanon ?

ـ من تجري المقابلة معه ... عندما تكون الظروف مناسبة ،وخاصة ان تطلب منا ذلك حكومة لبنانية شرعية ...

When circumtances are suitable ; especially if a Lebanese Government asked me to do so .

ـ الذي يجري المقابلة .... الاسرائيليون يقولون انهم سيخرجون، متى ستخرجون انتم من لبنان ؟

The Israelis say they will leave , when are you going you leave Lebanon ?

تكرار نفس السؤال يضايق من تجرى معه المقابلة جدا لانه يظن ان من يجري المقابلة (وهو يمثل الجمهور) اعتبر جوابه سطحي ، غير واضح ، غير مباشر ، غير مرض او غير صحيح ، على الرغم من تأكده من عكس كل تلك الظنون . اثر ذلك انه يضع من تجرى معه المقابلة في حالة من الارباك والحيرة ، وهذا ما كان يحدث فعلا ، فهذه استراتيجيات مقصودة لوضع من تجرى معه المقابلة في حالة مهيئة .

ـ مخاطبة العرب بالعاطفة والخيال ومخاطبة الاسرائيليون بالعقل :

نسبة عالية جدا من الاسئلة الموجهة للعرب تبدا بعبارات مثل :

ـ هل تشعر ان .... ؟

Do you feel that . . . ?

ـ هل تتوقع ان .... ؟

Do you expect that . . . ?

بينما تبدأ الاسئلة للاسرائيليين بعبارات مثل :

ـ هل تعتقد ان .... ؟

Do you think that . . . ?

على ما يبدو اننا بالنسبة لهم مخاليق ساذجة تحكمها العاطفة والخيال

٢ ـ استراتيجيات المقاطعة اثناء الكلام :

من خلال تحليل المقابلة المذكورة وجد ان هناك نوعين بارزين للمقاطعة اثناء الكلام :

ا ـ المقاطعة البناءة :
Constructive Interruption

ب ـ المقاطعة الهدامة :
Destructive Interruption

المقاطعة البناءة تعزيز لما يقدمه من تجرى معه المقابلة وذلك يتم احيانا باكمال جملة او عبارة يبدؤها من تجرى المقابلة معه . هذه الحالة كانت تحدث مع الاسرائيليين ولكن لم تحدث مع العرب قطعا .

شكل اخر للمقاطعة البناءة وهو الانقاذ من حالة الصمت التي يصل اليها احيانا من تجرى معه المقابلة عندما تفرغ جعبته مما يريد ان يقوله .

ففي مقابلة مع سفير اسرائيل في الامم المتحدة « يهودا بلوم » يسأل « بلوم » السؤال التالي :

ـ هناك ادعاءات ان اسرائيل تمنع المواد الغذائية والطبية عن بيروت، ماهو ردكم على ذلك ؟

There are claims that Israel is preventing food and medical supplies from Beirut . What is your response to that ?

قبل ان انتقل الى ما قاله « بلوم » وأين وكيف ولماذا قوطع يجب أن الفت الانتباه الى ان السؤال يحوي بطياته دعما رهيبا لاسرائيل وذلك بتكذيب الحقيقة ان اسرائيل تمنع المواد عن بيروت من خلال تقديم عبارة « هناك ادعاءات » اي ان ما يقال عن منع اسرائيل للمواد عن بيروت هو ادعاءات . اذا كاذب سلفا .

لم يسأل « بلوم » على سبيل المثال هذه الانواع من الاسئلة التي تستعمل عادة مع العرب :

ـ اسرائيل تمنع المواد عن بيروت ، اليس كذلك .

Israelis preventing supplies from Beirut, isn't that true ?

ولم يسأل ـ لماذا تمنع اسرائيل . . . ؟

Why does Israel . . . .?

ولا حتى ـ هل تمنع اسرائيل . . . . ؟

Does Israel prevent . . . ?

بل سئل ـ هناك ادعاءات ان اسرائيل . . . . ما هو ردكم ؟

There are claims that Israel . . , what is your response ?

باجابته على السؤال المذكور اعلاه اجاب « بلوم » ان (م ت ف) هي التي تفعل ذلك ، تكلم ايضا عن دعم سوريا لـ (م ت ف) ودعم الاتحاد السوفيتي ايضا لها ، وعن ما يفعله الاتحاد السوفيتي في افغانستان وعن، وعن ، وعن . . . . وعندما افرغ جعبته من الادعاءات ، دون مقاطعة وقرب من الوصول الى حالة من الصمت قد تؤثر عليه ، تدخل الذي يجري المقابلة لانقاذه من حرج الصمت .

في نفس البرنامج وبنفس الوقت يسأل الدكتور مقصود عن شروط (م ت ف) للخروج من بيروت ، فيجيب ، انه على اسرائيل رفع الحصار

عن بيروت حتى تتمكن (م ت ف) من الخروج من بيروت وان توقف اسرائيل قصفها لبيروت ،ولكن عندما بدا التكلم عن قصف اسرائيل لبيروت قوطع لانه ، على ما يبدو ، ان ما يمس اسرائيل الحمل الوديع يجب الا يذكر .

نظرا لضيق وقت التلفزيون ، يقاطع من تجرى معه المقابلة عندما يشذ عن موضوع السؤال المطروح ، ولكن ما وجد من خلال لتحليل ان للاسرائيليين الحق بالخروج عن موضوع السؤال متى شاؤوا والهجوم على خصمهم دون مقاطعة . ولكن قاعدة « وقت التلفزيون الضيق » لا تطبق الا على العرب ، وحتىوان لم يخرجوا عن الموضوع المطروح .

هناك حادثة طريفة تدخل ضمن استراتيجية المقاطعة وهي مقابلة مع « مناحيم بيغن » حيث حاول المذيع عدة مرات مقاطعته لخروجه الكامل عن موضوع السؤال واسهابه بالتحدث عن امن اسرائيل وقوتها في ردع الارهابيين . بعد ان انتهى من السرد ما كان منه (اي بيغن) الا ان قال : انه من اللاتهذيب واللاادب ان يقاطع انسان اثناء حديثه .

كانت اقصى درجات الشجاعة التي توصل اليها من تجرى معهم مقابلات من العرب عندما قوطع احدهم بلا حق عدة مرات (وهو الدكتور رفيق جويجاتي) بقوله لمن يجري معه المقابلة « اظن انك ستنجح باسكاتي عن المدافعة عن الحق اذا قاطعتني !! »

تم احصاء للمرات التي قوطع فيها من تجرى معهم المقابلات ، وكان نصيب العرب منها (١٣٩) مرة والاسرائيليين (٣٦) مرة منها (١١) مقاطعة بناءة للاسرائيليين فقط .

الاثار التي تتركها المقاطعة اثناء الكلام ، على من تجرى معهم المقابلات كثيرة منها :

ـ ان من تجرى معه المقابلات يترك في اذهان المشاهدين :

* بانه لا يفكر بشكل سوي
* انه لا يعرف اصول التخاطب
* انه لا يعرف محدودية وقت التلفزيون
* ان ما يقوله لا اهمية له ولا يتعلق بالموضوع المطروح .

لكل تلك الاسباب فان مقاطعته ضرورية .

٣ ـ استراتيجيات متفرقة :

آ ـ تحريض المستمعين :

يتم ذلك باستخدام عبارات تثير المستمعين وتجعلهم يحقدون على العرب ويتعاطفون اكثر مع اسرائيل . التكتيك المتبع لانجاز او تحقيق هذه الاستراتيجية يكون بترديد كلمات او عبارات مثل :

* أمن اسرائيل

Israel's security

* الارهاب ضد اسرائيل

Terrorism against Israel

* وجود اسرائيل المهدد

The treatened existence of Israel

* الارهاب العربي

Arab terrorism

احيانا يصر من تجرى معه المقابلة من الاسرائيليين على استعمال مصطلح معين وما يكون من الذي يجري المقابلة الا ترداد ذلك . نفي

مقابلات كثيرة يستعمل المذيعون عبارة « الضفة الغربية » ، الاسرائيليون يرفضون ذلك ويصرون على عبارة « جوديا وسومارية » وما على الامريكان الا ترديد ذلك . ان لم يرددوه تصفهم المنظمات اليهودية هذا بالعداء للسامية .

احيانا اخرى يعبر من يجري المقابلة عن قلق الشعب الامريكي على اسرائيل :

ـ ما يقلق الامريكيين كثيرا هو ان اسرائيل تواجه كثيرا من المصاعب بخصوص .... ماذا ستفعلون بخصوص ذلك ؟

What worries many Americans is that Israel faces many problems . . .

ب ـ استفزاز من تجرى معهم المقابلة :

تحقق هذه الاستراتيجية من خلال النقض المباشر او التكذيب لما يقوله السياسي العربي . في مقابلة مع سياسي عربي يدور الحوار التالي :

س : لحقت بكم خسائر كبيرة في لبنان ، ماذا بامكانكم ان تفعلوا الان ؟

You suffered severe losses in Lebanon, what can you do now ?

ج ـ .... خسائرنا اقل من الخسائر الاسرائيلية نسبيا .....
Our losses are less than those of the Israelis

س : كيف بامكانك ان تقول ان خسائركم اقل وبالحقيقة ان الارهابيين يموتون بالمئات .... ؟

How could say that your losses areless , when infact terrorists are killed in hundreds .

من ناحية اخرى يتجنب من يجري المقابلة طرح ما هو محرج أو مهدد أو مناقض يقوله الاسرائيليون .

احد التكتيكات الاخرى المتبعة لانجاز هذه الاستراتيجية هو الاقلال من قيمة مايقوله العربي. مثال على ذلك الاستخفاف بماقاله احدالسياسيين العرب عندما قال « تدعم قوات عربية القوات الفلسطينية في لبنان . . . » حيث قال المذيع

ان وجد هذا الدعم ام لم يوجد وهذا مستبعد . القوة الاسرائيلية من القوة بحيث لايمكن ان يقابلها اية قوة عربية ، الا تعيد النظر بما تقول؟

تكتيك اخر متبع هو التعبير بطريقة او باخرى ان السياسي العربي غير متأكد مما يقول :

يبدو ان الدكتور (مقصود) يريد ان يقول . . . ؟

It sounds as though Dr. Maksoud wants to say . . .

احد التكتيكات الاخرى المتبعة هي التفسير السلبي او الايجابي لما يقال . حيث انه اذا تقدم الانسان الاسرائيلين بعبارة تؤثر سلبيا على القضية التي يمثلها ، لن يكون ممن يجري المقابلة الا اعادة طرح ذلك وتفسيره بشكل ايجابي . يحدث عكس ذلك تماما بالنسبة للسياسي العربي ؛ حتى القصد الطيب او الطرح الايجابي يفسر بشكل سلبي مثال على ذلك مقابلة مع احد السياسيين العرب : فبعد ان قال « اننا سندافع عن انفسنا ونناضل حتى نستعيد حقوقنا » ، يسأله المذيع :

ـ تقصد انكم ستستمرون بالعمليات العدائية الارهابية ضد اسرائيل ، ولا تريدون السلام ؟

You mean that you will continue your terrorist attacks against Israel and you don't want peace ?

اما ما يقوله الاسرائيليون فيردد احيانا وخاصة ان كانلصالح اسرائيل بشكل بيغائي . ففي مقابلة حول مشروع فاس يردد « يهودا بلوم » العبارات التالية :

ـ مصر طردت من الجامعة العربية لانها ارادث السلام .

Egypt was expelled from the Arab league because it wanted peace with Israel .

ـ ما يسمى بمشروع فاس للسلام .

The so called fez Peace Plan .

وما كان ممن يجري المقابلة الا ان ردد هذه العبارات في اسئلته للدكتور كلوفيس مقصود .

اخيرا احد الامثلة الاستفزازية المباشرة من مقابلة مع سفير اسرائيل السابق في واشنطن « موشي ارنز » والدكتور « رفيق جويجاتي » سفيرنا في واشنطن حول الوجود الاسرائيلي والوجود السوري في لبنان . فبعد ان يسأل « ارنز » عن ذلك ويجيب . يسأل الدكتور جويجاتي السؤال التالي :

ـ السيد السفير هل انت متفائل مثل السفير الاسرائيلي حول خروج القوات الاجنبية ، سورية واسرائيلية من لبنان .

Mr. Ambassador, Do you have the same kind of optimism Mr. Arens has about the withdrawat of the foreign syrian and Israeli forces from Lebanon ?

من يجري المقابلة يعرف تماما ان تفاؤل الاسرائيليين تشاؤم للعرب ، ومع ذلك قرر ان يستفز السياسي العربي بذلك . وهو يعرف ايضا ان تفاؤل السفير الاسرائيلي زائف ولكن ان يدخل في اذهان المستمعين ان الاسرائيلين متفائلون بعودة الامن للبنان ، كبير جدا من حيث القيمة الدعائية لاسرائيل .

بالاضافة الى ذلك ادخل المذيع الى اذهان المستمعين ان الوجود الاسرائيلي والوجود السوري في لبنان متشابهان . اضف الى ذلك ان الفريق الاول متفائل حيث ستخرج اسرائيل من لبنان لان اسرائيل تنوي الخير للبنان ولكن السوريين كقوة اجنبية اخرى غير معروف فيما اذا كانوا سيخرجون ام لا . كل هذا بعد ان كان قد اوضح له السفير السوري من قبل برده على اسئلة سابقة انه ليس هناك مقارنة قطعا بين الوجود السوري والوجود الاسرائيلي في لبنان .

اخيرا :

لا بد من كلمة حول طريقة التحليل التي استخدمت في البحث .

اتبعت في هذا البحث طرق تحليل اتبعها علماء لغة في تحليل التخاطب في قاعات المحاكم .

قد يستغرب انسان ان تستخدم طريقة تحليل لغة المحاكم في تحليل التخاطب في مقابلات تلفزيونية سياسية . ففي المحكمة ما يدور من تخاطب (باستثناء استجواب شهود العيان) ، هو تخاطب بين القاضي أو المحامي ومرتكب لجرم او متهم بارتكاب جرم . ولكن من المستغرب اكثر - (رغم التسليم بان في المحكمة وفي المقابلة يتم البحث عن الحقائق) - ان يعامل سياسي تجري معه مقابلة كمتهم ومن المستغرب اكثر واكثر ان يعامل فريق بطريقة واخر بطريقة اخرى .

من المستغرب ان يعامل الاسرائيليون كشهود على جرم ارتكب والعرب كمتهمين .

هذه هي الحرية الاعلامية في بلد الحرية والديمقراطية والمساواة وتكافؤ الفرص . انها فقط حرية الاعتداء العسكري والسياسي وحتى الاعلامي على الشعوب وحقوقها .

فلسفة الحوار الشعري والتجربة الهدّامة

صالح العيّاري
" تونس "

• فلسفة الحوار الشعري المتصل :

ليس من السهولة ان نعثر على مدخل هين للحديث حول بعض قضايا الشعر ومسالياته في عصر كهذا ، تضخمت فيه المعارف ومناهج البحوث العلمية النظرية والتطبيقية . وللمرة الاولى في تاريخ البشرية يصل الانسان الى مثل هذا المستوى من التطور التقني والعلمي المعقد غاية في الدقة والشمول . لان المغامرة التي كان يقوم بها الانسان على مستوى الاكتشاف والمعرفة لم تعد تقاس بمثل تلك المعايير القديمة ، حيث كان تطور الانسان خاضعا لاسلوب عقلاني متكافىء مع نمط الانتاج والحضارة اللذين حققهما في عصره ، اي ان الرؤية النظرية التي صنعها الانسان بعقله سابقا ، كانت دوما متزامنة مع ظروف الحياة ووسائلها ؛

المادية السائدة ، اضافة الى ذلك التطابق الحاصل بين الغاية والوسيلة . وعلى هذا النحو كان الانسان يعين الاشياء ، اولا لاشباع الحاجة الانسانية والسيطرة على الطبيعة ، وثانيا التفوق بالصيرورة الذاتية الى مرتبة خلق ذاتها بمعزل عن تحقيق غايات الاشباع المادي الرتيبة والمبتذلة . وربما كان مصدر هذا التوافق بين ماهو متعال ، وبين ما هو خاضع للاشباع المادي ، هو سر طبيعة تطور الانسان نفسها . لكن الفعل الذي قام به العقل لاحقا بين الرغبة في صيانة الذات لروحها في مطلق المثل الاعلى ، ثم بين حاجة هذه الذات لاشباع حاجاتها الاولية لكي تنتج نفسها ، هو الذي عمق الهوة بين الذات وموضوعها وضاعت حكمته البسيطة الجبارة في خلايا العقد . اذن ؟ ومن هذا السياق يمكن القول ان الانسان قديما كان يعيش حوارا متصلا بين مطلق ذاته الخاص ، ثم بين الاشياء التي تحيط به . وان الحوار كان يتم على اعلى مستوياته البسيطة ، دون اي شكل ظاهر للانفصال ، او بحضور الوسيط . ولكن ماذا نقصد بهذا الحوار المتصل ؟ .

رب سائل يقول : ان الانسان منذ وجد وحتى هذه الساعة ما يزال في حوار متصل مع العالم والاشياء والوجود ؟ ونحن هنا نجيب لا بأس بهذا الراي ؟ لكن المشكلة لا تقف عند حدود استمرار هذا الحوار المتصل فقط ؟ وانما نحن نريد ان نتعرف على ما وراء هذا الحوار فنبحث في ماهيته الحديثة ثم اشكالياته وموضوعه . ولاجل ذلك قسمنا موضوع هذا الحوار الى ثلاثة اقسام : اولا : موضوع الحوار المتصل ، ثانيا : موضوع الحوار المنفصل ، ثالثا : شعر التجربة الهدامة .

من البديهي ان الانسان منذ فجر الحضارة البدائية ، وحتى مرحلة ما قبل عصر الحداثة العلمية والتكنولوجية الحضارية ، كانت مفاهيمه العقلية السائدة تتحرك في عالم له علاقات متصلة بالاشياء ، تبدا بوجودها ، وتنتهي بنهايتها ، دون اية خلل في العلاقة القائمة بين ذات

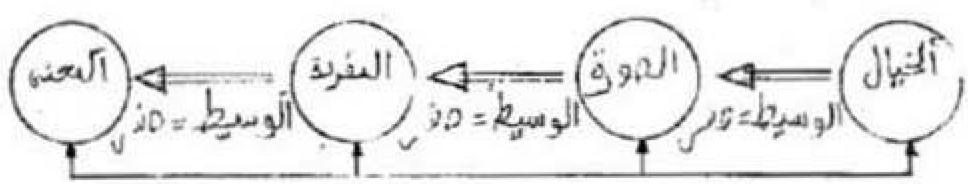
الانسان ومفاهيمه ، ثم بين ظواهر الوجود الشاملة ، وبذلك كان معنى الحوار الذي يجري بين عقل الانسان والموجودات كافة ، يتم وفق نظام للمعرفة البدائية متصلة بذوات الاشياء والوجود ، وبالتالي فان هذا الانسان كان يعيش تجربته الخاصة والعامة ، انطلاقا من الحياة نفسها ، دون أن يجد مشقة كبيرة في الفصل بينهما ، فالخاص له علاقة اتصالية بالعام لا يستطيع التحقق بمعزل عنه . وهنا اسمحوا لي ان استشهد بالانسان البدائي كانموذج مثالي لفهم معنى هذا الاتصال .

لقد كان الانسان القديم يرى العالم كشيء : مثبت في الطبيعة لا يمكن أن ينفصل عنها كليا ، ولهذا فانه لم ير ثمة اختلافا بين الوجود وبين الطبيعة من ناحية ، ثم الكون من جهة اخرى . وبهذا المعنى لا يبدو العالم للانسان القديم وجودا جامدا او فارغا ؛ انه بالاحرى كان يملأه بالغايات والرموز ، اضافة الى الاشياء الحية التي يزخر بها هذا الوجود : وبالتالي فان هذا الانسان كان دائما يتمثل شكلا للحوار متصلا برموزه وغاياته ، وبكافة الموجودات المحيطة به من هنا كان الانسان القديم يعين الشيء « بالأنت » دون اللجوء الى خلق شكل للمعرفة بفصله او يغربه عن الشيء الذي عينه ، « ان الانت » لا يتامل فيه هذ االانسان بانفصال ذهني ، بل يجربه كحياة تواجه حياة شاغلا كل قدرة وموهبة في الانسان بعلاقة متبادلة » (١) وبذلك يغدو الحوار متصلا بين الذات وموضوعها ضمن هذه العلاقة التبادلية . ولاجل هذه الاسباب نجد تبريرا لقول « كرولي » ليس للانسان القديم الا اسلوب واحد للتفكير واسلوب واحد للتعبير ، واسلوب واحد للكلام هو الاسلوب الشخصي ولكن هذا لا يعني حسب رأي « كرولي » ان انساننا القديم لا يجمد حياة العالم في دائرته الذهنية المغلقة ، لانه على الارجح كان يغمر هذا العالم ، ليس كوجود منفصل عنه ، وانما كوجود لا يختلف عن ذاته ؛ بل هو والوجود شيء واحد في ذاته ، ولا ينفصل عنه كشيء مغترب بل ايضا

(١) ما قبل الفلسفة ص ١٥ .

يتحدد بهذا الوجود في كل لحظة يتعينان فيها معا . اذن ؟ لنأخذ الشعر كانموذج يدل على هذه الطبيعة القديمة ، اضافة الى ان موضوعنا مخصص للظاهرة الشعرية من خلال رؤية الاتصال والانفصال بين الانسان، والاشياء ، والوجود .

اننا لو نأخذ شعر الانسان القديم مثال على ذلك ، سنلمس بالفعل حقه الترابط والحوار المتصل الذي كان يتم بين هذا الانسان في رؤيته الشعرية وبين اشكال الوجود المحيطة به ، وان هذا الحوار المتصل كان يمثل المسالة الجوهرية التي حافظت على التوازن الفعال بين عقل الوجود وعقلانية الانسان ، فالشاعر القديم على سبيل المثال ، عندما يؤلف قصيدته كان يستسلم طليقا للصورة والفعل البسيط الذي تنجزه . فيتحول الى معنى دون لجوء المخيلة الابداعية الى استدعاء شكل للطاقة المعرفية الاختزالية الواعية او اللاواعية . ودون اية تجزئة في عناصر القصيدة . فكان الخيال يستدعي الصورة ، والصورة تلتقط المفردة ، والمفردة تفجر المعنى المنبثق عنها وعلى هذا النحو تتشكل روح القصيدة من خارج الوسائط ، وضمن (هذه الحلقة المتسلسلة بين العناصر الشعرية المذكورة .



مجموع الوسائط = صفر .

والخارجة كما قلنا عن الوسيط الواحد او مجموعة الوسائط كان يتم الحوار المتصل . وفي النهاية فان الشاعر القديم يخلق قصيدته من خلال عمليات خلق مباشرة ، يكون فيها المركز . الحوار المتصل بين الذات الشاعرة وموضوعها . والان لننظر في هذه القصيدة ، ونتتبع معا تسلسل عناصرها الذي حقق المنى الشعري الدال ـ على هذا الجوار المتصل . وهذه القصيدة « في كتاب القصائد » من القرن الخامس والسادس قبل الميلاد ، ويبدو انها من نظم « كونفشيوس » :

« الظبية الميتة ملقاة في الغابة ،
تغطيها نباتات السمار البيضاء .
والسيدة تفكر في الربيع ،
والفارس الرائع فوقها .
في غابة البلوط ،
في الارض اليباب ، تنام الضبية ميتة :
وفوقها نباتات السمار البيضاء
السيدة جميلة كاليشب النفيس .
لا تلمسني يا سيدي ارجوك .
لا تخطف منديلي ....
لا تخطفه ! فكلبي سينبح . » (١)

نشاهد اولا على ارض الغابة ضبية ميتة ، مغطاة بنباتات السمار البيضاء ، ثم هنالك الى جانبها سيدة نشوانة وفوقها فارس رائع . نلاحظ اولا أن الشاعر قد قارب بين مشهدين مختلفين . وكما يبدو لنا للوهلة الاولى بانه من الغير الممكن الجمع بين متناقضين والجسم الميت للضبية والجسد الحي للسيدة) . اذن ؟ كيف يمكن ان نجمع في موقف واحد

(١) الشعر والتجربة ص ٧٢ .

جثة الضبية الميتة ، وجسم السيدة الحية النشوانة ، ثم الفارس الجميل ؟ لكن الحقيقية ان الشاعر قد قصد الى شيء آخر يتجاوز هذا التناقض . انه اراد ان ينبئنا عن حالة خاصة جمعت بين المشهدين ، انه احساس ما بالعاطفة تجاه الموقفين وهو احساس ضائع بين الصورتين يرفرف بينهما في زمان ومكان واحد . وان هذا الاحساس هو الذي استطاع ان يمد جسر الاتصال بين المشهدين من خلال هـذا الشعور بالموقف العاطفي الغريب

وهكذا حاول الشاعر في هذه القصيدة ان يؤلف بين مشـهد الضبية الميتة والسـيدة الغارقة في الحب ، ليؤكد لنا في النهاية على روح الحوار المتصل بين العناصر والصور في القصيدة ، انطلاقا مـن الموقف العاطفي الشفيف الموجود في قلب العمل الشعري .

ولذلك نلاحظ ان الروح الموزعة بين العناصر الشعرية المتتالية خلقت الامكانية الرحبة للوصول بالحوار الشعري المتصل الى مرتبة الحضور المنسجم بين صورتين مختلفتين دون ان تخلق موقفا تغريبيا يفصل المشهد الاول عن الثاني ، فالتدرج الجامع ابدا من وجود الضبية الميتة وانتهى الى حضور السـيدة المتمرغة في الاحساس بالربيع . ولهذا كانت روح القصيدة ونبضها الحقيقي هو ذلك الشعور الغريب الذي زرعه الشاعر فينا وتركنا نبحث له عن مساحة ارحب ، حتى نعانق علاقاتها البسيطة بين كافـة شخوصها الشعريـة .

لقد اردنا من وراء هذا المثال ان نبين هنا ؛ كون الشاعر كان معنيـا فقط بموضوعه المستمد من عمق تصوره الشعري . وقد كان حريصا على استبعاد اي شكل للوسائط ربما يفسد طبيعة الحوار الشـعري المتصل بين شخوص القصيدة ، ومن ثم ذات الشاعر والقارىء . وقد تم له ذلك لان روحه المبدع كان مفتوحا على موضوعه دون اي انكماش او ارتياب . لكن ما هو المعنى العميق لفلسـفة هـذا الحوار الشعري المتصـل ؟

اننا لو أردنا أن نبين من وجهة نظر الفلسفة ، المعنى العميق لفلسفة الحوار المتصل ، سوف نجد بأن الانسان في مراحله الاولى كان سيدا على عقله وروحه معا ، حيث كانت العلاقات المبنية بينهما وبين الوجود والاشياء تتم خطواتها النظرية والتطبيقية في ظل مشورة عقلانية وروحية مشتركة ، بمعنى ان الموقف العاطفي والامتلاء العقلاني البسيط كان جزءا فاعلا في النمط الاستشراقي الاعلى الكامن في حوزة العقل الذي يسن القوانين النهائية . وبصورة اخرى نقول ، بان تجربة العقل الاولى كانت عقدة الخلاصة فيها متمركزة حول نقطة الطراوة الحسية العليا التي تؤلف بين روح العقل في قمة موضوعيته ، وصفاء عقل الروح في وضوحها وشفافيتها العاطفية ، وان هذه المعادلة التي افترضها شخصيا هي التي شكلت وجود السواقي العميقة لمعنى الحوار المتصل بين ذهن الانسان والوجود الذي يعيش فيه في اطار الوضوح والبساطة. وفي هذا السياق نورد هذا المشهد المؤثر للنص الاشوري ، وهو عبارة عن الرؤيا التي ابصرها انكيدو في منامه ، انها رؤية موته وفنائه في المدينة التي كما رآها في المنام وقد جلبت له الهلاك الابدي . وهنا سنحاول ان نقرأ الحوار الشعري المتصل من خلال الصور والمعاني والموقف العاطفي . فها هو « انكيدو يحاور الباب الخشبي على هذا النحو :

« ايها الباب لو كنت أعلم ان هذا ما سيحلّ بي
وان جمالك سيجلب علي المصائب
اذن لرفعت فأسي وحطمتك
ولجعلت منك طوافة .
لكن ما الحيلة يا باب وقد صنعتك وجلبتك
لعل ملكا ممن سيأتي بعدي
سيستعملك ويزيل اسمي ويضع اسمه . » (١)

---

(١) ملحمة كلكامش ص ١٠٠ .

ان لغة هذا الخطاب الشعري وتسلسل الافكار من خلال عناصره الشعرية يتضمن كما هو ظاهر لنا حوارا متصلا بين المتكلم « انيكدو » والمادة الخشبية (الباب) . حيث نلاحظ صفة « الشخصنة » Personalisation قد شملت وجود كائنين مختلفين وكان الحوار يجري بين كائنين عضويين ، مما جعل المعنى يبدو منسجما وبسيطا ، من خلال تعابير لم تتطلب حضور وسيط يفصل بين الذات وموضوعها . ولذلك نلاحظ ان روح الحوار الشعري قد تجسدت عبر انساقها الاتصالية التي جمعت بين الموقف العاطفي لتعبر عنه بشعور النهاية (رؤية المنام) ثم بين الاشراف العقلي الرصين الذي تسرب الى الابيات وتحكم بصناعتها دون اية خلل في الموقف الشعري الشامل ، ولاجل ذلك نجد ان معرفة « الانا » « باتت » قد تراوحت بين الادراك الفعال وبين تسلم الانطباع المنفعل (١) بين الذهني وبين العاطفي ، اذ انه يمكننا في الجزء الاول من المتطلع ان نلمس ما يدلل على المقولة السابقة : اولا : حضور الادراك الفعال :

« أيها الباب لو كنت اعلم ...
وأن جمالك سيجلب علي المصائب . »

ثانيا : حضور تسلم الانطباع المنفعل :

« اذن لرفعت فاسي وحطمتك . »

لقد تجسد شكل اليقين في فعل « التحطيم » بارتباطه بالموقف الذهني ، وقد اتحدا اخيرا بفعل بلوغ نقطة الطراوة الحسية العليا للذهن والروح البدائيين .

ان « الانت » المرموز اليه بالباب الخشبي) لم يتأمل فيه انيكدو بانفعال ذهني ، بل انه جربه كحياة تواجه حياة . وهذا ما جعل الحوار

(١) ما قبل الفلسفة ص ١٧ .

الشعري يكون متصلا في الموقف الشعري العام للمقطع. والان لنقم بمحاولة اخرى ونتابع مسار الادراك الفعال بين الذهني والعاطفي ، حينما يصطدم كلجامش بفكرة الموت « فتشخص » امامه في ظاهرة « الانت » وذلك عندما يموت صديقه « انكيدو » ويفارق الحياة . ولعله بن المفيد ان نذكر هنا أن الانسان القديم كان يطرح صيغة السؤال لمعرفة ظاهرة ما تحيط به كالتالي : فعن ظاهرة الموت **كان الانسان القديم يتساءل مثلا** : « لماذا » يموت **الشخص** هكذا بالضبط في هذه الساعة والمكان ؟ وهذا عكس تساؤل الانسان **الحديث الذي** يتساءل عن مثل هذه الظاهرة : « كيف » يموت الانسان ؟ وان ظهور هذه « الكيف » اداة التساؤل **انتقلت بواسطتها** الصلة الذهنية والعاطفية من مستوى الانت المرتبط بـ «لماذا» الى مستوى « الهو » **المرتبط بـ** « كيف ؟ » في تجربة الذهن الذي ساد ما بعد مرحلة الانسان القديم .

وهذه الابيات تقول :

« اهكذا مثله أنا ، سأنام

بلا قيام الى ابد الابدين ؟

دعني لا ارى الموت الذي أخشاه . » (١) .

هكذا انحصرت صيغة التساؤل ؟ وقد تمت بصفة مباشرة بين « الانا » كلجامش . وبين الموت « المشخص » المعبر عنه « بالأنت » من خلال هذا الحوار المدهش الذي يربط بين الموقف العاطفي :

« أهكذا مثله انا سأنام »

والموقف الذهني وقد ايقظته صدمة الاحساس بالموت والفناء :

« دعني لا أرى الموت الذي اخشاه . »

---

(١) جماليات ملحمة كلجامش ص ١٧٨ .

واخيرا فانه ومن خلال هذين الموقفين الذهني والعاطفي ، كان الحوار المتصل يتشكل بروح البساطة العقلية والروحية وانطلاقا من نقطة الطراوة الحسية العليا المنبثقة عنهما :

« هل يوجد على الارض هدوء كاف ؟
يبدو أني غفوت كل هذه السنين
دع العيون تشبع من ضوء الشمس
الظلام فارغ ما أحوجني للنور . » (١)

لقد افصحت هذه الابيات عن معناها وموضوعها دون اية مداهمة عقلية لا واعية ، لايصال هذا المعنى . ان هذه الابيات تكمن خلفها طراوة الروح الازلية وبساطة العقل في وضوحه .

فلسفة الحوار الشعري المنفصل :

كيف بدأت قصة الانسان في العصر الحديث ؟

ان الطلاق الذي تم بين عقل الانسان القديم والحديث ، يرجع في الحقيقة الى جملة من الاسباب المتعددة والتي يصعب حصرها في مقالة صغيرة مثل هذه ؛ ولكننا وبالرغم من فقر هذه المعلومات ، سنحاول ان نتعرض الى نقطتين رئيسيتين ؛ كان لهما التأثير البالغ في تركيبة العقل الحديث ؛ وهما ؛ اولا : سقوط بعد الابدية . وثانيا سلطة الذهنية الآلية والنسبية الرياضية والفيزيائية التي حلت محل سقوط بعد الابدية .

يقول الاستاذ والمفكر هانز « ميرهوف » في كتابه القيم « الزمن والادب » « ان ما ندعوه حصرا بالعالم الحديث في تاريخ الغرب ، قد

(١) جماليات ملحمة كلجامش ص ٥٢ .

بدأ بسلسلة من التغيرات الاجتماعية الجذرية والثورية والتي ما لبثت ان امتدت تدريجيا الى المدى الكلي للافعال والمؤسسات والمعتقدات الانسانية . كانت هذه هي الفترة التي شهدت ثورات في العلم والتكنولوجيا ، ثورات سياسية ، حركات اصلاح دينية ونهضة فنية وادبية »(١) .

وقد ترتب على هذا الانقلاب في العقل والمعرفة الحديثة عدة تغيرات شملت الحياة الفكرية والمادية بجميع ابعادها ؛ ومن جراء ذلك حدث سقوط قاطع او انهيار حقيقي لبعد الابدية الذي كان يشكل ركنا بارزا في عملية الشمول المعرفية القديمة .

وبالتالي اصبح جزء كبير من الخبرة الذاتية والواقعية ، يجري في الذهن بمعزل عن ذات الواقع الذي انبثقت عنه . ومن جهة اخرى تصدرت النسبية في مرتبة بعد الابدية واصبحت تشكل المطلق في الواقع ؛ اي انها اصبحت الجوهر في الواقع من حيث هي اياه . والمعيار الوثوقي الذي بات يستند اليه العقل الحديث في علاقته بالظواهر المادية . والوجودية المعرفية . وانطلاقا من هذا التغير الثوري الهائل في المفاهيم العقلية ، انتقل الانسان الى مرحلة « الوسيط » ــ Midum ــ ظاهرة الاتصال الجديدة بين الفردية والموضوع ؛ وبذلك انتقلت روح الحوار من مستواها الاتصالي ــ Continuel ــ المباشر الى مستوى بان يمكن ان نطلق عليه المستوى الانفصالي والذي احدث مقترنا ببعد الوسيط .

ان كل هذا التغير قد ساهم اخيرا الى استبعاد تلك الصيغة الذهنية والعاطفية الموحدة في العهد القديم ودفع بها الى مجال آخر ، اصبحت فيه روح الحوار المنفصل ، تلعب دورا مهما في تحديد العلاقة الجديدة للذهن / العاطفة وارتباطها بالدور الثانوي للحديث للحوار المتصل .

---

(١) الزمن والادب ص ٩٩ .

ومع تطور العلوم الرياضية والفيزيائية الدقيقة ، ثم نهضة الصناعة التكنولوجية . تعمقت ظاهرة الاتجاه الانفصالي للعقل في ارتباطه بالروح والظواهر الحسية ؛ ودخل الانسان الحديث مرحلة سلطة التقنية الآلية « ومعيارية » ـ Normalite ـ العقل الجديد . ولكي لا نذهب بعيدا حول هذا الموضوع دعونا ندرس علاقة هذا الانفصال العقلاني ـ Rupture ـ بظاهرة الشعر ، ثم نسميه بظاهرة الحوار الشعري المنفصل التي تركت بصماتها واضحة في الابداع الفني الحديث والمعاصر . ويمكن ان نقسم هذه المرحلة الجديدة على مستوى الشعر الى قسمين :

اولا : صرخة النبوءة والاحتجاج الفني ضد خطر هذا الاتجاه الانفصالي العقلاني الجديد المتعلق بحياتنا العقلية والروحية .

ثانيا : انكسار روحية الشعر وانحسارها في مقابل مد شعر التجربة الهدامة .

لقد هبت رياح التغيرات العقلية الكبرى منذ بداية القرن التاسع عشر مع تقدم العلوم النظرية والاختبارية بتطورها الساحق الذي عاكس الخطوات التطورية التي كانت تنهجها التجربة الروحية والحسية في تلاؤمها مع امكانيات العقل الجديدة . وجاء عصر الآلة بضخامته الجبارة فابتعد الانسان عن الطبيعة ، واتسعت رقعة الحياة المدنية ، الى أبعد حدودها مما هدد تلك العلاقة التي كانت سائدة بين محيط الطبيعة والانسان . وفي خضم هذا الانقلاب المعرفي العلمي والتكنولوجيا ، تفجرت ينابيع الحداثة الشعرية على دوي هائل أحدثته الثورة الروحية لانسان القرن التاسع عشر ضد التطور اللامتكافىء بين الانسان . والوسائل التي ابتدعها ، حيث عبر بعض عباقرة الشعر الحديث عن هذا الخطر المذكور الذي باتت تنبىء به حضارة الآلة والتقنية الجديدة ضد الثنائية القديمة ووحدتها ، ثنائية الروح والعقل التي كانت تجسد قمتها نقطة الطراوة الحسية العليا . فسيطرت النزعة التجريبية العلمية والنظرية الاختبارية

محل العقل القديم ، واستسلمت المخيلة الذهنية الابداعية تحت ضغط آلية الواقع الرتيبة ؛ مما فرض عليها شكلا اختزاليا للمعرفة المتكاملة . اصبحت تموضع فيه جزءا كبيرا من تجربتها في اطار تيار الوعي ومجراه الحديث . وفي سياق هذه النقطة تجزات تلك المساحة الوقتية القديمة الى جزئيات مساحة / وقت ــ Temps / espace ــ هذه المساحات الزمنية المجزاة لم تعد قادرة على استيعاب العلامات الحسية والروحية المؤنسنة ــ Signes ــ التي كانت تستقطبها المساحات الوقتية او الزمانية الشاملة .

ان هذه الابيات تؤشر بعمق على هذا الانفصال الذي تم في النهاية بين الذات والموضوع ، وقد تعمقت هوته حتى بلغ مرحلة من الخلخلة الروحية الفردية والذوبان التدريجي للذات في الموضوع المتضخم باستمرار تحت سلطة مطلق النسبية في الواقع .

« يا من تحب ان ترى لدى الكاتب الملكات
الوصفية او التعليمية منعدمة انني انتزع
هذه الورقات القليلة البشعة من مفكرة
المحكوم عليه بالاعدام »(١) .

بهذه الرؤية الشعرية الحديثة ، نلاحظ بان الشاعر اراد التعبير بفكرته الفنية ومن خلال روح مرتبكة ــ Perturbé ــ عن الفكاك او الانفصال الذي تم بين هذه الروح الشاعرة والواقع الذي تعيش فيه ؛ ولهذا فان الحوار الشعري بين شخوص القصيدة قد فقد ذلك الخيط العضوي الذي كان يربط بين الذات الشاعرة وموضوعها . وانما اصبحت هذه الذات محكوم عليها بالاعدام في واقع لم تقبل به ؛ بل ان هذا الواقع هو الذي اعدمها . ولكن قوة هذه الابيات تكمن في العنفوان الروحي الذي

(١) فصل في الجحيم ــ رامبو .

لم يستسلم لهذا الحكم المعدم ؛ حينما عمد الشاعر الى انتزاع المستحيل او العدم من مفكرة رجل محكوم عليه بالخراب والموت ؛ ولذلك تتجلى لنا قوة الصراع الدائرة بين الروح الاتصالية وشبح الانفصال الذي يقاتلها بضراوة . وهنا تكمن اهمية هذه الصيحة حول السقوط الذي بدا يهدد الروح الحديث وطراوته الفائقة في الحياة .

« من خطا الى خطا ، الروح الساخطة

تسير ، ما لم تردها الى صوابها تلك النار المطهرة

التي ينبغي ان تتحرك فيها بمقياس ، وكانك راقص »(١) .

اذا كان معنى هذه الابيات من قصيدة « جيدنج الصغيرة » يصور فكرة الموت او التغير الذي تجسد ياسا مطلقا يخبئه المستقبل . في طياته ؛ فان هذا المرء لا يستطيع ان ينقذ روحه من الاستمرار في الخطا الا اذا مرت هذه الروح بتجربة « النعمة الإلاهية »(٢) ونحن وان كنا لا نختلف مع تفسير « م. ل. روزنتال » لهذه الابيات حول فكرته « النعمة الإلاهية: فان هذه الابيات في نظري ارادت ان تنبئنا بشيء آخر ، ربما هو أكثر اهمية من الفكرة السابقة : ويبدو ان هذه الفكرة الجديدة تتعلق بفقدان روحية الاتصال الذهني في علاقتها بالحوار الروحي المتصل حيث باتت هذه الروح تسير من خطا الى خطا وهي ساخطة على مصيرها . ذلك المصير الذي كان تحت رعاية « النار المطهرة » وربما هي الرمز « للنعمة الإلاهية » .

وبهذا التعبير يؤكد الشاعر على ظاهرة الانفصال والهوة التي احدثها بين بساطة الروح وتعقيد الذهن الحديث . وفي سياق هذا التعبير يؤكد

---

(١) شعراء المدرسة الحديثة ، ص ـ ١٥٢ .

(٢) نفس الصفحة ١٥٢ .

« لوتريامون » في هذه الابيات عن ذات الانفصال بين الموقف الروحي والذهني ، ثم تقهقر الحوار الروحي مع الطبيعة والاشياء الى اسوأ الدرجـات :

« انني احبيك !
أيها الأقيانوس الشيخ
انك لأعظم من الانسان ،
ذلك الذي يتوقف كثيرا
لمشاهدة كلبين ،
ولا يتوقف لحظة واحدة
عند مرور جنازة ميت »(١) .

شعر التجربة الهدامة :

اطل فجر تجربة الشعر الهدامة (واسمحوا لي بهذا التعبير الذي اقتضته ضرورة سير الدراسة) التي ضاع منها تقريبا آخر الخيوط التي كانت تشد روحية الحوار في علاقته ، بالروح المتصل . وظهرت الانفصالية العقلية او الذهنية مسيطرة على ظاهرة الاتصال ، فحلت الظواهر الذهنية محل الادراكات العميقة للثنائية روح / عقل ، وأصبحت العلاقة الجديدة بين روح / عقل . ذات فاعلية معكوسة باتجاه خارج ← داخل : اي الموضوع باتجاه الذات ؛ وبالتالي تقلصت خصائص الفردية لتحل محلها صفات الموضوعية وديكتاتوريتها على الذات ؛ حيث اصبح هذا الموضوع هو الذي يعين وجود الذات ويمحورها في الفراغات التي تتحكم فيها

---

(١) * N. les chants de Maldoror . p. 32.
Lautréamont .

(٢) ترجم هذه الابيات : كاتب المقالة .

النسبية وسلطتها المطلقة في الواقع . وبطبيعة الحال كانت ضريبة الابداع من اقوى الضرائب التي دفعتها احد ظواهر المعرفة الانسانية بسبب هذا التغير في الادوار بين الذات والموضوع . ولننظر الآن في هذه الابيات الشعرية ثم نبحث عن روحية الاتصال العميقة بين الروح الشاعرة وموضوعها :

[ألف وتسع مائة وسبعة عشر ،
السابع من تشرين الثاني ....
لينين بصوته
الناعم العميق قال :
« أمس لم يكن قد حان الأوان ، وغداً سيكون قد فات الأوان
الموعد الصحيح هو اليوم » .
قال : « اليوم »](١) .

ان هذا التركيب اللغوي للشعرية الزائفة ، وخواء الصور في هذه الابيات ليس سوى خضوع الذات لموضوعها الذي باتت منصهرة فيه الى درجة التلاشي ، لذلك نلاحظ فقط شكلا للحوار « البراني » اليزيل بين شكل الخطاب الشعري المباشر ، وبين عنصر الذات المتلاشي وقد فقد روحية الاتصال الشعري العميق ؛ من هنا ظلت الانفعالية الشعرية واضحة ، ثم غياب القصيدة من حيث هي « شعرية » ـ Póeretique ـ الخصائص الروحية الذاتية في علاقتها . وتفاعلها مع الموضوع ؛ وهذا هو الشكل الشعري للتجربة الهدامة وفقدان واقعي لأصل الشعر . وان هذا الهدم ـ Demolition ـ قد تم حقيقة بفعل هدم اقوى . انه الهدم الذي قام به العقل تجاه ذاته . واضعافا لروحية الحوار المتصل .

---

(١) من قصيدة الموت ـ ناظم حكمت ، ص ـ ١٧٢ .

ان العوامل الحضارية المتعددة في عصر التقنية الآلية ، ثم السرعة ودرجة التضخم الاستهلاكي ، وظواهر التشيؤ ، هي الفاعلة في هذه المتغيرات الحضارية السريعة . وارتباطها بحقيقة الكائن البشري ، وهي بالتالي المسؤولة عن الشرخ العميق الذي احدثته هذه الوسائل المذكورة بين العقل ؛ وملكات الاحساس والروح . ولأول مرة في تاريخ الحياة البشرية يصل العقل الى استبعاد جزء من نشاطه عن طريق ذاته ؛ حيث اصبح الانسان الحديث اولا : يغترب عن شكل الانتاج النهائي للشيء المنتج . ثانيا ؛ ثم يغترب عن شكل هذا الانتاج للشيء المنتج ؛ كون هذا الانسان أصبحت مشاركته مقتصرة على افعال جزئية في الانتاج ، اي انه اصبح يضع جزءا ضئيلا من الشيء المصنوع انطلاقا من نظرية تجزئة الانتاج وصناعته ، التي ابتدعتها الراسمالية المعاصرة . وهذا هو الاغتراب المزدوج ـ Dédoublement de L'Alieination الذي ساهم في تفكيك روحية الاتصال ، ثم استبعاد خبرة الاحساس ومعرفتها الخاصة ؛ في مقابل تصدر الموضوع العقلاني وسيطرته على كافة منابع الخلق :

« نضج في المعامل ، نتحرك فوق العجلات
نتدفق فوق السكك نجوب الحقول
الآن العالم في عيد
. . . .
نحن لكم أيها العمال »(١) .

بالرغم من احترامي « لشعرية » مایاكوفسكي المبكرة والتي تحدثت عنها في مقالة صغيرة سابقة ؛ فانني هنا لا اجد قناعة كافية للاحتفاظ بهذا الاحترام ، عندما أضع بين يدي مثل هذه الابيات لدراستها . والحكم عليها ؛ لنلاحظ هذه اللغة الخطابية المؤثرة ، ومباشرة الموضوع الشعري . ان هذه الروح الشاعرة لم تحاول البتة ان تبحث : الى اي مدى استطاعت

(١) التجربة الخلاقة ، ص ١٤ .

هذه القصيدة ان تكون شعرا ؟ وتحقق مبدأ الشعرية وشروطها . وهكذا نلمس من خلال هذا الزعم سلطة موضوع القصيدة على الجانب الذاتي الابداعي الذي اقتصر دوره على مرافقة الموضوع الى اكتمال عناصره خارج روحية الاتصال الشعري العميقة والمفقودة في هذه الابيات .

انها ظاهرة اللاشعر والتي لا مفر من الوقوف عندها والاعتراف بحضورها ؛ ولعل الحركة الشعرية المستقبلية وغيرها من الحركات الفنية الاخرى ، اصبحت تمثل شعر وفن الاحتجاج وحصرا في مراحلها المتاخرة . الذي يعتمد اساسا على تقاليد احتجاجية ووطنية(١) ، وحلت في النهاية الى درجة استعمال تعابير بلاغية كثر تداولها ــ وتضخمت كليشيهاتها ؛ وهذا هو النقيض التام للشعر العظيم من حيث هو رؤية خلاقة تسعى الى احداث التأثير دون الكشف عن العاطفة ؛ وايضاح للمعنى دون البوح بسره . هذا السر الذي كان يجسد روح الشعر وقدرته على التنبؤ والاستبصار ــ Vision :

« قد يبدو ممتعا . . .
اخافة المدعي العام
بقطع الزنبق . . .
او قتل راهبة .
قد يبدو رائعا . . .
التجول في الطرقات
حاملا سكينا خضراء
واصرخ . . . .
حتى اموت من البرد »(٢) .

---

(١) د. ب غالفر ــ ادب امريكا اللاتينية الحديث ، ص ــ ٨٠ .
(٢) من قصيدة « التجوال » بابلو نيرودا ، ص ــ ٧٠ نفس المصدر .

اثناء القراءة الاولى تبدو لنا هذه الابيات الشعرية حاملة روح الشعر من خلال شفافية لغتها ، وجمالية صورها وتناغم ايقاعها .

لكن لو ندقق متأملين في ما الذي استطاعت ان تنبئنا به هذه الابيات ؟ سنجدها حتما قد عرفت لموضوعها بصيغة مباشرة وطوقت الذات فوق سطحه ، وجعلت منها مجرد منسق للعناصر الشعرية ؛ واخيرا فانها اسرعت لايضاح افكارها واستجلاء معناها المباشر في النهاية :

« واصرخ .....
حتى اموت من البرد » .

ولهذا فان المتتبع لابيات هذه القصيدة سيجد ان مهمة الاكتشاف الشعري قد ارتدت الى الخلف ، واصبح جدواها معطلا . وان الميسور الابداعي الروحي لم يعد متصلا بالذهني في سيلانه الزمني . واخيرا نلمس من وراء كل ذلك الازمة الرابضة في عمق العقل الحديث ؛ ثم خلخلة روحية الاتصال الى حدود الانفصال . ولعل اثر هذه الازمة قد اثر في الشعر الحديث والمعاصر اكثر من اية ظاهرة معرفية ذهنية اخرى ، وذلك كون الشعر كفن وكمعرفة نظرية حسية ؛ يجسد المرآة العاكسة لوجود الاشياء والقيم في المطلق .

« الخميس . اربعة ايام للحلاقة . وشفرتي تهاجم
الشعرة في الجذور ، ثم تانقت ، شابا ،
لاني ساذهب للقيـــا من اترقبها . »(١)

من احد الموضوعات التي سيطرت على الشعر العالمي المعاصر ، نجد للتفاصيل اليومية حضورا لا باس به واهتماما من قبل العديد من الشعراء ؛ لكن المسالة التي تكمن وراء حضور التفاصيل اليوميـــة في

(١) من قصيدة اكتوبر « ويليام كليف » ، ص ــ ٢٢ ــ ترجمة كاتب المقالة .

القصيدة ، وهو عدم قدرتها على افساح الفضاء الملهم لنقطة الطراوة الحسية العليا لكي تعثر على بعض الطاقات الحسية المجهولة في عالم الذات ؛ ولذلك فان قصيدة التفاصيل اليومية ، نراها تستلهم لبناء مونتاجي سينمائي ، يذهب احيانا الى حد التقريرية والرتابة الشعرية واضمحلال الروحية للحوار .

ان دعوة تزارا الساخرة لكتابة القصيدة الدادائية لهي خير مؤشر يدل على فضيحة العقل الحديث وأزمته الروحية ورغم ان الدعوة موجهة ضد الكتابة الشعرية التقليدية التي سبقت الحركة الدادائية . والسوريالية . الا انها في نظري تمثل نوعا من الاحتجاج الخفي ضد ما آلت اليه تجربة الانسان الحديث الحضارية الشاملة . فلنقرأ معا الطريقة التي وضعها تزارا لكتابة القصيدة الدادائية وهي ان تقوم بما يلي :

ـ خذ جريدة .

ـ تناول مقصا .

ـ اختر من هذه الجريدة مقالا بطول وحجم القصيدة التي ترغب في كتابتها .

ـ قصقص هذا المقال .

ـ قصقص كل كلمة بمفردها مكتوبة في هذا المقال .

ـ ضع كمية المفردات المقصقصة في كيس .

ـ حركها ببطء ؛

ـ أخرج كل قصاصة من الكيس حسب الترتيب النهائي الذي عليه بعد عملية التحريك .

ـ انسخ الكلمات .

ـ وبعد ذلك تجد نفسك كاتبا اصيلا .

انها لدعوة تمثل صيحة احتجاجية كبرى في وجه العقل الحديث وآليته والتي سحقت الحوار الروحي الانساني العميق .

ودعوة تزارا هذه تمثل نموذجا للسحق الذي باتت تمثله التفاصيل وتجزئة الاحداث اليومية الى مالانهاية من الجزئيات وهذا هو عين الخطر في كل النظريات الشكلانية .

وهذه الابيات منوال آخر يدل على هزيمة هذا الشعر بعد صدمة العقل الحديث :

« انت .
بيركلي ! .
انت ايها القس الفيلسوف الآتي من القرن الثامن عشر .
أعلم ان الرائحة اليومية التي تفوح من فلسفتكم .
هي لتدويخ رؤوسنا .
هي لتركيعنا على الارض .
في معارك الحياة »(١) .

انك لاتستطيع أن تتحدث عن شعر مثل هذا بلغة النقد الشعري أو تستسيغه الذائقة الروحية الشاعرة . لا بل قل ان شعرا مثله سوف يقضي على الشعر لفترات طويلة . وهذا هو فن التجربة الهدامة والسلب الواضح لروحية الحوار العميق امام ارتكاس وازمة العقل الحديث .

(١) من قصيدة بيركلي ، ص ١٨١ ـ ١٨٢ ، ناظم حكمت .

المراجـع بالعربية .

١ ـ ادب امريكا اللاتينية الحديث .

تاليف : د.ب غالفر .
ترجمة : محمد جعفر داود .
وزارة الاعلام الحقيقية .

٢ ـ الشعر والتجربة .

تاليف : ارشيبالد ماكليش .
ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي .
دار اليقظة العربية .

٣ ـ التجربة الخلاقة .

تاليف البروفسور . س.م.بورا .
ترجمة سلافة الحجاوي .
وزارة الاعلام العراقية .

٤ ـ رامبو ـ رائد الشعر الحديث .

خليل شطا ـ بشير النحاس .
دار دمشق .

٥ ـ ماقبل الفلسفة .

تاليف مجموعة من الاساتذة .
ترجمة جبرا ابراهيم جبرا .
منشورات : دار مكتبة الحياة .

٦ ـ جماليات ملحمة كلجامش

ا. م. دياكونوف

ب. س. ترافيموف .

ترجمة : عزمي حداد

منشورات مكتبة الصياد ـ بغداد .

٧ ـ ملحمة كلجامش

تاليف : طه باقر .

منشورات وزارة الاعلام العراقية

٨ ـ قلعة اكسل

تاليف : ادمون ولسون .

ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا .

٩ ـ دراسة في السحر والدين

تاليف : جيمس فرايزر

ترجمة : د. احمد ابو زيد

الهيئة العامة للنشر والتاليف ـ مصر العربية .

١٠ ـ ناظم حكمت . الاعمال الشعرية الكاملة ـ الجزء الاول ـ ١٩١٦

ـ ١٩٢٧

ترجمة : فاضل لقمان .

دار الفرابي .

١١ ـ الزمن والادب . تاليف هانز ميرهوف

ترجمة : د. اسعد زروق

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر .

١٢ ـ شعراء المدرسة الحديثة

تاليف : م. ل. روزنتال .

ترجمة : جميل الحسني

منشورات المكتبة الاهلية ـ بيروت .

المراجع بالفرنسية .

1) Les chants de Maldoror .
Lautréamont .
Serie Bordas - des Lettres
- Paris -

2) La révolution du Langage Poétigue
Julia christiva .
édition du Seuil - Paris

3) La Poêsie Francaise depuis Beaudlaire
Henri . Le maitre
Armand Colin - France .

4) La nouvelle Poésie Française
No- 47 48 - 49. - St . germain - Paris .

ملف المعرفة

الموت في عالم الأدب

اعداد: كمال فوزي الشرابي

الموت في عالم الأدب

اعداد : كمال فوزي الشرابي

يتصل موضوع الموت بالأدب اكثر مما يتصل به اي موضوع آخر حتى الحب ، اذ يهيء الموت للادب لحمته الحميمة ، ولا يستطيع الروائي او القاص ان يتخيل فعل الكتابة من غير ان يتوج حبكته الروائية او القصصية بموت احد اشخاصه او بعضها . ولقد كان ينبغي لهذا الملف ان يتحدث عن جميع الكتاب منذ هوميروس والمحررين المغفلين للتوراة حتى اليوم ، وهو عمل لا يسمح الوقت ولا المجال بتنفيذه على وجهه الكامل ، لذلك كان لابد من التحديد والاكتفاء بدراسة موضوع الموت لدى بعض الادباء العالميين ككافكا وجورج باتاي

وموريس بلانشو ويوكيو ميشيما ووليام فولكنر وغبرييل غرثيا مركيز الذين استطاعوا ان يرسموا للموت صورا آسرة . وهكذا يظهر الموت لدى هؤلاء الكتاب وكأنه « فانتوماس » يلقي بظله الرهيب على العالم ويخيف الاحيـاء .

وتجدر الاشارة هنا الى ان موضوع الموت قد تصدر الاعمال الروائية منذ عهد الكتاب الرومانسيين ، وكان لدى بعضهم الموضوع الاساسي .

المـوت والادب

بقلم فرانسوا نوريسييه(١)

كل خلاق اعرج ، وخلقه عكازته . ولا يخلو عمل ادبي في الغـرب من هذا العرج الاساسي الذي يستدعي وجود العمل ويتحكم فيه . والخلاق مقعد منذ ولادته ، وكما ينقص بعض الناس حاسة او عضو فان ما ينقصه هو « التسلية ذات القدرة الكاملة التي تتيح لنا ان نعيش » أو على الاصح هو الذي ينقصها على فترات وفي بعض الاحيان ، فهو حي غالبا ما يتأثر اكثر من سواه بهذا الصفاء ، الذي يتسم بالجذب والحبوط ، والـذي ما يفتأ كل جيل ، منذ ما يقرب من قرنين من الزمن ، يعيد اكتشافـه ويعمده على طريقته الخاصة . فالكآبة الرومانسية ، والعبث الكافكائي، ولربما حتى السخرية الداوائية انما هي تناسخات له . وما دام الايمان قدم ضد القلق والياس علاجا سهر على تطبيقه جميع حراس المجتمع ، فان الاعمال قد كتبت بمعزل عن هذه النار التي كان يمكن ان تأتي عليها. ومنذ اليوم الذي لم تعد فيه فرضية الإله تقبل من دون مناقشة ، بقي الفنان بلا دفاع امام خوفه ، مجردا من الوسائل التي ترقيه (من الرقية) منه بتعظيمه . ولم يعد لديه سوى ان يخترع فن علاجه الخاص ، وان

يرفض الاذعان لمصيره البيولوجي المشؤوم ، او ان يعمل ، على اقل تقدير ، لتحويله بوساطة الفن الى قدر محتوم . ان نخلق عملا ادبيا هو ان نجابه الموت بأكبر تنسيق مجاني للكلمات والاشكال والاصوات ، هو ان نرسم ونقيم حدود الزائل ـ كالاسطورة مثلا ـ في مواجهة حدود اليقين التي تصيبنا بالدوار . وهو ايضا ان ننسج بشكل متواضع ويومي الهشاشة المؤثرة للكلمات بمقدار ما يتآكل نسيج الزمن ويتمزق . ولا ينبغي لصورة القلعة او الجدار المرفوع « في السد العالي القائم ضد المحيط الهادىء » ان توحي الينا ايحاء يتصف بالنبل الكثير . فكتابة عمل ما هي ان نخترع ايضا ، يوما بعد يوم ، مزيدا من المهارة والتعديد والتنسيق في الكلمات ولو بشكل عرضي مما يتيح لنا ببساطة « ان نظل على قيد الحياة » يوما ، يوما آخر ايضا ، الى ان يدركنا الاجل .

ان الكلمة التي يستعملها الادب للاشارة الى الموت هي كلمة «الزمن» .

وبالاضافة الى ان الزمن هو الشكل الاكثر بداهة وفجاءة وقابلية للتحديد ، بالنسبة الى التهديد والخوف اللذين يولدهما ، فهو ايضا ، وذلك بفعله العكسي المدهش ، المادة ذاتها للعمل الروائي او الشعري . فالزمن هو في الوقت ذاته الامواج التي تعلو ومواد البناء التي انشىء بها السد . انه التهديد ورقيته . ويمكن كل عمل طموح بل يجب عليه ، لكي لا يكون مجرد تسلية بسيطة ، ان يعنون « الزمن المستعاد » ، وبذلك يصبح تملكا من قبل الكاتب ـ ثم من قبل القراء ـ لمدة من الزمن هي التي تكونه وتهدمه وتمنحه في الوقت ذاته المادة الخام لمعالجة وهمية . واذا لم يكن هم اي عمل قصصي او شعري عرقلة آلية الموت ، او اصطناع عرقلة ، اي تثبيت الزمن لفترة ، فان هذا العمل يكون غير جدير بالاهتمام . اذ لا وجود الا لادبين لا غير هما الادب الفاوستي والادب البروميثيوسي . ومن المذكرات الحميمة حتى الشعر واللوحات الجدارية الروائية ، ومن « مهنة الحياة » الى « مقطعات لفيلوكييه » لفيكتور هوغو ، ومن

« مذكرات ماوراء الضريح » لشاتوبريان الى « رحلة الى اقاصي الليل » لسيلين Céline ، والى « تحت البركان » للوري ، لا يوجد في الغرب ادب الا ويتصف بالتمرد وبالتمزق السيزيفي الساخر .

ويحدث ان تنكمش الآلية التي ينظمها الكاتب ، وان يختل التوازن الذي حققه بجهده الكبير بين المهنية والرعب ، وذلك اما لان العمل ، الذي لم يعد يتجاوب مع الامل المعقود عليه ، قد ظهر فجاة عاجزا عن مواجهة الوسواس الذي يجب ان يرقيه ، واما لان الشجرة ، بفعل التقدم في السن ، قد جفت شيئا فشيئا ، مما يشعر الكاتب بأنه سبق له ان اعطى افضل ما لديه . وهكذا فان بعض المهن (ولم نعد نتجرا على الكلام عن الاعمال) تطفو على الغرور ، ولا يعود الكاتب يصنع شيئا سوى قبض ما يجتنيه من ارباح المخاطر التي اخذ على عاتقه مواجهتها في الماضي، فيراوح على مهل بين هذه الارباح وبين الخلود الى الراحة بدلا من ان يستمر في الاحتراق بشعل الرعب الكبير التي جعلت منه خلاقا . وقد يشعر الكاتب بهذا العقم احيانا بشكل اقسى نتيجة ظروف خارجية تجعل هذا العقم اكثر شراسة كالهرم ، والمرض ، والمصائب ، الجماعية ، وضربات القدر . عندئذ تنهار السدود ، وينتصر العدو العتيق ، الذي طالما رماه الكاتب بسهامه ، ليجعل جثة هذا الكاتب الخلاق تطفو على سطح الماء وقد عجز صاحبها عن التنفس والابداع . ومن بين جميع الفنانين يدفع الكتاب افدح غرامة للانتحار ، كما لو ان الحميمية مع الموت التي طالما اقاموها كنوع من القرابة العائلية او المهنية الساحرة ، لا يمكن ان تؤدي ، وقد فقد التوازن ، الا الى الحل النهائي في درجته القصوى .

لا اعتقد ان الكاتب يكتب ليظل على قيد الحياة ، ولا ليطول بقاؤه، ولا ليترك « ندبة » في جسم الادب . انه يكتب بكل تواضع ليستأنف مسيرته في الحياة ، شأنه شان المريض بالسكري الذي يتناول الانسولين.

او المريض بالقلب الذي يستعمل الادوية المميعة للدم . والممارسة الادبية تمنع الجلطة فينا من ان تتشكل كما تمنع خثر الدم من ان ينفجر . ومن وجهة نظر اخرى يكتب الكاتب ، في احسن الحالات ، ليقترب من صميم الحقيقة ويسرق من هذا الصميم صدى او انعكاسا . وفي ذروة نجاحه يستطيع الكاتب فقط ان يأمل ، وهو يلمس بأسه وبدغدغه ، ان يدخله في لعبته او ان يدفع ثمن وهمه . ان الخلاق مهزوم سلفا ، وهو يعرف انه مهزوم ، ولكنه يستطيع ، بدلاً من ان يقصف من بعيد قصف الصاعقة، ان يأمل لعب دوره وعيناه تغوصان في عيني خصمه . ولا ينتهي العشاء مع الكوماندور بصورة مرضية ابدا ، ولكن عظمة دون جوان تظهر في انه مد يده لمصافحة اليد التي ستقضي عليه . ان موزار مايزال معاصرا لنا .

★ ★ ★

ان الموت الطوعي الذي يقدم عليه الكتاب ليعبر ، على الدوام وبشكل جذري ، عن عدم كفاءتهم في القيام بـ « مهنة الحياة » . كما يعبر عن احساسهم بمصاعب الوجود التي يتقاسمونها مع جميع الخلاقين . ولكن ثمة عناصر اخرى طارئة تظهر في كل انتحار تقريبا : انتصار النازية والنفي لدى ستيفان زفايغ ، الاقتراب من الهرم ومتاعبه لدى مونترلان، السقوط الايديولوجي او تخيلات العجز لدى دريو دو لاروشيل ولدى سيزار بافيزيه ، الاستنفاد المتتالي للجهد المفرق في الاشتعال لدى ماياكوفسكي، الخوف من الانحطاط الجسمي او العقلي لدى مالكولم لوري وجان ـ لوي بوري وارنست همنغوي ، القلق الوطني والتعقد بالقلق الوجودي لدى فيرجينيا وولف الخ ... ونادرة هي الانتحارات المجردة التي تستمد قوتها الجليدية من المواجهة الميتافيزيائية وحدها كانتحار كلايست وميشيما ... كتب كلايست قبل انتحاره بيومين : « يا عزيزتي الغالية ماري ، وسط هذا النشيد المظفر الذي تصعده روحي في هذه اللحظة من موتي ... » ومايزال علينا هنا ان نظل حذرين ايضا : فهل بلغنا صميم هذه القرارات ؟ ان ابتعاد بعضها في الزمان ، وايغال البعض الآخر في المكان الجغرافي والثقافي ، يجعلان كل تفسير من قبلنا مشكوكا فيه .

وهناك الى جانب الكتاب الذين انتحروا كتاب ماتوا بعد ان استسلموا بوعي يائس لمصيرهم المشؤوم كالطريقة التي استسلم بها بييرباولو بازوليني لاحد السوقة ، وتلك التي انصاع بها برازيياخ الى قضاته ، وتلك التي استسلم بها فدريكو غرثيا لوركا لانتقام غامض ... ان تجارة الكاتب مع الموت هي من الديمومة والقدم والرسوخ بحيث قد يحدث له ان يمسك باهداب الفرصة التي ترمي به بين ذراعي « رفيقه القديم » من غير ان يملك امكانية القيام بالحركة الفاصلة . وكل منا سوف ينتهي به المطاف الى الاحتفال بعرسه مع الموت ، وبما ان حكاية الحب والخوف الطويلة لدى الفنان هي اكثر اتساما بالالفة والعشق فهي لا تستطيع ان تنتظر حلول الاجل . وهكذا يتطوع الموت ليوقع العمل بتأشيرته التي لا تناقش . انه يوثقه . فهو اذا يمكن ان يكون لدى اكثر الناس يأسا او اكثرهم خداعا رهانا نهائيا ، وخاتما للحقيقة ، وزينة انقاذ اخيرة .

جرائم

عن سبق تصور وتصميم

بقلم : بيير آجام

يشكل القصصيون والروائيون افظع مؤسسة للمجرمين ! يتجاوزون باخيلتهم الآله والحاكم ، والنار والماء ، والمكان والزمان . كانوا حاضرين، وهم الآن حاضرون ، وسيبقون على الدوام حاضرين . وسواء كانوا من العرق الاصفر او الاسود او الاحمر او الابيض فانهم يقطنون ، وسبق لهم ان قطنوا ، وسيقطنون الصحارى الجليدية ، والصحارى التي تهب فيها السموم . ولقد صادفنا منهم في كل مكان : في آشور وبابل ، في رأس شمرا ، في بلاد الاغريق ، في مصر الفرعونية ، في عواصم الخلفاء ، في حواضر القرون الوسطى ، في بلاطات الملوك الخ ... انهم قصصيون وروائيون اي انهم قتلة في معظم الاحوال ، وقتلة عن سبق تصور وتصميم .

من النادر ان يختفي شخص في رواية ما من دون علم الكاتب الـذي خلقه . وان يموت بطل نتيجة شرور او ذهول كما لو انه وقع في فـخ مجهول ... حدث مثل هذا الشيء ، لـدى كتاب الروايات المسلسلة الذين كانوا على عجلة من امرهم كالكسندر دوما الاب ، وبونصون دو تيراي في سلسلة رواياته الشهيرة « روكامبول » ، ولكن هذا الشيء لم يتجاوز حدود الطرفة او النادرة .

يقول فيالات ان الموت الروائي يعود تاريخه الى اقصى العصـور القديمة . وذلك لانه يحمل الى العمل او المؤلف الخيالي شهادة تصديق وضمانة صغيرة تثبتان بان الادب لا يمت بصلة مؤكدة الى التفاهة او العبث . ويتقاسم الموت مع استيحاء العذاب امتياز منح وزن وقابليـة تصديق لما قد لا يكون من دونه سوى صف من حروف سوداء على ورق ابيـض .

لكي يحيى شخص ما عليه ان يكون قادرا على الموت . هذا امر بدهي . ومن الحياة الى الموت او القتل لا يوجد سوى قيد كلمة او جملة او مقطع او خمسة عشرين مجلـدا ، وذلك بحسب مزاج كـل كاتب وتصرفه ، وايقاعه ، وتخيلاته ؛ وبكلمة مختصرة بحسب اسلوبه . فروجيه مارتان دوغار يسجل في ثلاثمئة صفحة احتضار ــ « اوسكار ــ ماري تيبو »، وجان كوكتو يتخلص من لمحة عين من « توما المحتال » . ومهما يكن راي جان ــ بول سارتر في هذا المجال فان الروائي هو خالق اوفاطر يلعب في جملة العابه لعبة الموت .

ويتصرف هؤلاء القتلة من دون ان يخضعوا لاي عقاب ، وذلك لانهم لا يخاطرون هم انفسهم في التنفيذ . ولكي يرتكبوا جرائمهم يخترعون اشخاصا آخرين (كما هي الحال بالنسبة الى الافراد المساعدين في العصابات المنظمة تنظيما جيدا) ، اللهم الا اذا فرضوا على اشخاصهم الانتحار او الحادث المشؤوم . وعلى اية حال فانهم يظلون متمتعين بالدفء

في مكاتبهم . أو يقاسون لذعات البرد في غرفهم البائسة ، وينصبون فخاخ الموت بوساطة رموزهم الهيروغليفية ، ودلالاتهم ، وحروفهم الصوتية والصامتة .

❋

من ترابط هذه الحروف الصوتية والصامتة ، التي لا يحق مبدئيا لاية شرطة في العالم ان تمنعها ، تولد سيارة منطلقة بسرعة جنونية لتتحطم في اعماق واد . أو تنهمر زخات رصاص من رشاش . أو يتم تناول سم ناقع ، او ربط حبل عمودي بخشبة أساسية في السقف ، أو يحدث فواق قصير او مرض طويل رهيب ، أو تبرز فأس قاطعة ، أو صدفة قديمة ، او سكين مطبخ ، او بندقية صيد ، او مسدس الخ ... ومن اجل مزيد من الدقة يلجأ الكاتب الى النشرات المصورة التي تصدرها بشكل دوري معامل الاسلحة .

يالها من مذابح ! حتى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ تبدو نزهة سياحية الى جانب هذا الحقل من المناورات ، وهذه الساحة من المعارك والشرف والفظائع . ويكسو جميع التصاوير والتماثيل نوع من الخجل امام اكوام الجثث التي يفيض المؤلف في وصفها ، وما تعرضت له من تعذيب وتشويه وتمزيق وطلقات نارية ، وما اصابها من اهتراء بتأثير قرحة آكلة ، او يصف لنا المؤلف كيف تتمدد احدى هذه الجثث بهدوء في غرفة بورجوازية اسدلت ستائرها واوقدت فيها الشموع ، وجلست قرب الفقيد اسرته يجمدها الم وقور اخرس لا يقطعه سوى نحيب الارملة .

تختلف الوسائل المتبعة في تنفيذ الاعدام بين بلد وآخر ، ففي اليابان يلجاون الى الهاراكيري ، وفي الولايات المتحدة الى الكرسي الكهربائي الخ .. اما في فرنسا فالوسائل كثيرة يدلنا عليها مجرد القاء نظرة على المقبرة الادبية الفرنسية الواسعة ...

واذا ما نحينا جانبا روايات الحرب حيث القنبلة والرشاش يفرضان وجودهما ، فان الصورة التي غالبا ما تتمثل لنا هي من دو شك صورة الجريمة العاطفية . ان الرابطة الشهيرة ، التي يطلقون عليها اسم رابطة ايروس ـ تاناتوس (اي الحب والموت) ، لا تفتأ تعطينا شتى انواع الامثلة والبراهين . فذات السمو والعفاف الادبية السيدة دو لافاييت تستعملها في قصتها « زايد » لكي ترسل الامير الى الموت ، وصاحب الفسق والفجور المركيز دو ساد ، المشهور بسلوكه الشاذ ، يستنتج من هذه الرابطة بين الحب والموت التأثيرات التي نعرفها. اما اميل زولا يقل عنهما شأنا في هذا المضمار .

ولايروس تاناتوس منشدوهما الذين ، واعني بهم روائيي ما يشبه الادب يخضعون اختراعاتهم سلفا لايقاع تارجح معين ، او بنغمة ذات زمنين : هي تتجامع ، هو يقتل / وهي تتجامع ، وهو يقتل / او العكس بحسب الظروف .

تأتي بعد ذلك ،ووفق التسلسل الشائع ، الجريمة المستمرة (او الجريمة بقصد السرقة) ، ثم المرض ، والحادث الاليم ، والوفاة بسبب الشيخوخة ، واخيرا الانتحار ، وهو قليل الانتشار بالنظر الى صعوبة اللجوء اليه . هنا يتوجب على الروائي ان يقود قارئه الى فهم الدوافع التي قرر الشخص بموجبها الغاء وجوده ، على انه من الاسهل على الروائي ان يلجأ الى اختراع حادثة دهس بوساطة حافلة ، او ان يلجأ الى نزلة اسيوية وافدة .

وصفوة القول اذا كانت تقنية الموت هي ، اولا وفي اساسها ، من نسج خيال الكاتب ، فانها ترتبط مع ذلك بظاهرتين من ظاهرات المجتمع هما امراض العصر وتطور الاسلحة .

من البدهي القول ان كريتيان دو تروا مثلا لم يكن يستطيع ان يهيء لبطله « لانسولو » مسدسا حديثا كالذي نراه اليوم ، بل هيأ له رمحا

وسيفا يتناسبان مع عصره . هذا من جهة ، ومن جهة ثانية فان ما يطلقون عليه غالبا اسم « تقدم الطب » ما هو في الواقع سوى تعديلات سريرية او مستوضعية تستدعي تغييرات في طريقة الاستعمال القصصي للمرض المميت . ونحن الان ، اذا صح القول ، في العصر الذهبي للسرطان والسداد . ومرغريت غوتيه بطلة « غادة الكاميليا » لالكسندر دوما الابن كان يمكن ، لو عاشت اليوم ، ان تشفى بالبينيسيلين . بلى ، لم يعد الجدري يميت احدا ، وحتى التشمع الكبدي خطا الطب خطوات ناجحة في علاجه . وبالمقابل ، ما هو « الاكتئاب النفسي » في عصرنا الحديث ان لم يكن الصيغة المعاصرة للضنى والكآبة اللذين نجم عنهما هذا العدد الكبير من الضحايا لدى شاتوبريان ، وغوته ، وبلزاك والاخرين ؟

ولكن مهما يكن من شان الاخراج (وهو قوي ومنظم جدا في الرواية القوطية ولدى المركيز دو ساد) ، وكذلك من شان الادوات في صنعها واستعمالها ، فان الموت الروائي ــ في الاتجاه المعاكس للموت الحقيقي ــ لا يمكن ان يكون عادلا او غيرعادل . انه ناجح او فاشل . ولانه ينتسب الى مجال الفن فهويتعلق بالنا حية الجمالية اكثر مما يتعلق بالناحية الاخلاقية . وفي رايي انه لا يوجد في القصة او الرواية ادنياء ولا قديسون، بل صور ولوحات لادنياء وقديسين رسمت بكثير من الموهبة والمهارة او بقليل منهما. وهكذا فان اللوحة التي يرسمها فيكتور هوغو ــ «تيناردييه» في روايته « البؤساء » ، تعتبر قبل كل شيء تحفة فنية مع ان تينار دييه نفسه يعتبر قذرا ومنحطا .

وعلى هذا فان ما يجعلنا نحكم على روائي بانه عظيم ليس القرار الذي اتخذه لقتل هذا الشخص أو ذاك بل اهليته وموهبته في التوصل الى جعله يرتكب هذا القتل . ويملك الروائي هذه الحرية الرائعة في التصرف بالوقت حين يكون هذا الوقت محتسبا بدقة عليه . انه يستطيع ان يفعل كل شيء : ان يجابه المجتمع بمجموعة من اسلحة الحيل ، ان يستعمل على هواه العودة الى الوراء او الى الماضي وهذه العودة شكل

مصطنع للانبعاث ، ان يسرع السقوط او يبطئه او حتى يتحاشاه على اعتبار ان بطل الرواية يمكنه ان يخرج منها من غير ان يخضع للنهاية المشؤومة .

انه السيد ، وهو يملك جميع الحقوق ، وخصوصا حق التاكيد : « قضى البير خمس عشرة سنة ليموت » ، فالبير سيقضي اذا خمس عشرة سنة ليموت ، ولقد صرف الروائي ثلاث ثوان ليكتب هذا التاكيد ، وصرف القارىء ثانية واحدة ليقراه . بلى ، انه السيد . ويحلو له ان يسقط « فرولو » من اعلى كاتدرائية نوتردام ، وان يتركه يحوم في الاجواء على مدى فصل كامل . وان يجعله ينسحق على الارض بعد اربعين صفحة . بينما تحتضر « ازمرالدا » ، بالوقت ذاته ، في ساحة « غريف » .

اترانا ندهش بعد كل هذا من اصابة عدد كبير من القصصيين والروائيين بجنون العظمة ! الم يدركوا ، قبل ان يسقطوا في هوة هذا الجنون ، ان الشخصيات الجميلة التي اخترعوها تتمتع بهشاشة مؤثرة . اذ مهما تكن العبقرية التي يبذلونها لتجهيز هذه الشخصيات وتزيينها باكثر الزخارف لمعانا ، فانها غالبا ما تموت في حفيف الصفحات المقلوبة .

الهدرة (٢) هنا

بقلم اوبير جوان

استنكر البشر وجدد الموت في كل زمان ومكان . يقول الفيلسوف الفرنسي المعاصر فلاديمير جانكليفتش في كتابه « الموت » : « اذا كان الموت غير قابل لان نتصوره قبل وجودنا ، ولا في اثنائه ولا بعده . فمتى نستطيع ان نتصوره ؟ » ولكن ما يدور حول الموت ليس ثابتا . وهناك فترات من التاريخ كان يظهر فيها بشكل اخر . خصائصون(٣) ومفصلة يظهر ان الموت بطريقة اخرى لا يمكن ان يظهرها موت العظماء العادي .

ويبدو ان حقبا طويلة قبلت هذه الصورة العادية للموت وتقيدت بهـا وتحاشت الاستنكار الذي ينجم عنها (٤) ، وبعبارة اخرى حاول الانسان ان يستأنس بالموت ويتآلف معه .

حين بزغت شمس الرومانسية اتخذ الشعور بالموت الشخصي أو الفردي ، أي موت الانا وموت الانت ، ابعادا لم تكن معروفة من قبل واذا كانت القرون الوسطى ، بتآلفها الاقصى مع الناحية الروحية فـي الانسان . قد فجرت في صميم اوبئة الطاعون وفي المفاهيم المفرطـة للالفيين(٥) « رقصات الموت » ، فان هذه القرون لم تع مفهوم الزمـن الذي يفر لكي لا يعود ابدا . لقد دخلت بسهولة ميدان الابدية ، وفكت رموز الكتابات الالهية والتاريخ وحياة كل فرد ، فجميعها تسير معـا وتظهر الاروقة الامامية للمعابد والكاتدرائيات في « سر » يملك الله وحده مفتاحه . ويموت الناس في الحروب الصليبية من اجل ضريح المسيح ، او يقضون في سهول اوروبا بناء على اوامر الكنيسة او الرب (وهمـا يشكلان في الواقع واحدا) . ثم اخذ الروحي والعجيب المروع يبتعد احدهما عن الاخر . وهكذا لم يعد يعلق عن الموت بما يسمى بـ « النذر الهاجسة » ، اللهم الا في الارياف النائية كـ « ارموريكا » مثلا ، وهـو الاسم الذي كان يطلق على منطقة بريتانيا ايام الغاليين . سكان فرنسا القدماء اما في العصور الكلاسية او التقليدية وفي عصر الانوار فقد اصبح الناس يجدون سلواهم في نسيان الموت . لم ينكروه بل نسوه . محوه . وجميعهم تقريبا ، ما عدا بسكال الذي كان مسكونا به : تجاهلوا الجثة والجيفة ، والاجساد المتفسخة ، والرعب ، والاستنكار . وحين ضعـف اليقين في النفوس حاول الطوباويون أن يتعودوا مظالم الموت . وهكذا رأينا شارل فورييه يبني نظريته الدقيقة في نشاة الكون . وبفضلها ينجينا تقمص الارواح من التلاشي النهائي .

أما الشعور الرومانسي فقد القى مرساته في مرفأ حتمية الزمـن العابر . ونلاحظ ان ظهوره قد عاصر الى حد ما اكتشاف الماضي الـذي

حصل آنذاك على يدي شارل نوديبه والبارون ايزيدور تايلر(٦) ، ثم على يدي فيكتور هوغو ، وبروسبير ميريميه . اقام هـذا الادب جرداء للانصاب التذكارية والاثار التاريخية فاهتمت السلطات بترميم الابنيـة القديمة وحمايتها ، وفرض مفهوم التراث ذاته . وغاص المؤرخ ميشليه ونقب في المستندات التاريخية المنسية في دور المحفوظات ، وتخلى عن تاريخ الملوك ليهتم بتاريخ الشعوب . وادرك الانسان في ذلك الوقت انه فان ، ولعله ادراك لم يخطر بباله من قبل بمثل هذه القوة ولا بمثل هذا الوضوح . وها هو الفريد دو موسيه يتعجب ، على لسان بطله اندره ديل سارتو ، قائلا : « كل شيء جديد اليوم ، الاخضرار والشمس والازهار . وكل شيء سيظل جديدا غدا . وحده الانسان يهرم ، بينما كل شيء حوله يغدو كل يوم اكثر فتوةونضارة ... » ولم تجهل القرون الوسطى ولا عشرات السنين الباروكية هذه الحكمة اللاتينية : « تذكر ايها الانسـان انك فان » . ولكن هذه الحكمة لم توجد في الاصل الا لتدفع الانسان نحو « موت طيب » وفيما وراء ذلك نحو القيامة والحياة الابدية . امـا لدى الرومانسيين فلا يوجد « موت طيب » . وينفجر الاستنكار في الضـوء الساطع ـ ولكنه ضوء صنعة الليل . وليس له من هدف سوى احالـة الظلمات اشد سوادا . ولقد اشار ليون تولستوي ، فيما بعد ، الى كل هذا في عشر قصص وثلاثةمقاطع من روايته « الحرب والسلام » فيمامعناه ان الموت مرفوض وغير قابل للوصف . وتجب قراءة قصته الطويلة التي تحمل عنوان « موت ايفان ايليتش » ، والتي نشرها عام ١٨٨٧ . ففيهـا يجد القارىء كل شيء عن الموت ! واخيرا ، حين يولي تولستوي هاربا امام الموت الذي يقترب منه فانه يحاول ان يجتاز الروسيا من ادنا الى اقصاها لينجو منه ، ولكنه في النهاية يفشل لدى وصوله الى محطة قرية صغيرة تدعى « استابوفو » حيث يطبق عليه الموت باصابعه الباردة ، فلا تصدر عن هذا الشيخ الهرم ، الذي عجزت اعماله المسطرة باروع الكلمات عن الدفاع عنه ، سوى صرخة واحدة : « والموجيك (الفلاحون الروس) ؟ كيف اذا يموت الموجيك ؟ » .

ولقد اشار فرانسوا ـ رينه دو شاتوبريان الى هذا المفهوم للمحتم في وقت مبكر . فالانسان التائه لديه في طبيعته واسعة جدا يحس بهذا الدوار الذي يجذبه نحو الهاوية . وحين كان في امريكا اعترف بهذا الانطباع الذي شعر به : « رايت من جديد ضوءا فسرت اليه . وها انا في قلب النور ، وانه لحقل حزين اشد كآبة من الغابات التي تحيط به ! هذا الحقل هو مقبرة هندية قديمة . فلاسترح قليلا في هذه العزلة المضاعفة من الموت والطبيعة : اهناك ملجا افضل احب ان انام الى الابد فيه ؟ » . الفرار ؟ مستحيل ! ويضيف : « كل شيء يقودنا الى فكرة ما عن الموت لان هذه الفكرة كائنة في اعماق حياتنا . . . » .

كلص يأتي الينا الموت . يضرب من دون ما انذار . ينبثق من بين الورود ، يفاجئنا في المتعة ؛ وفي لحظات المجد او الفرح . يرافق النصر احيانا ، كما يرافق السقوط احيانا اخرى . انه غير متوقع . ومع ذلك فمن الثابت ان الموت في العصور السالفة كان ينذر الانسان بقدومه ، بمعنى ان الانسان كان يعرف انه سيموت فيضطجع على فراشه ؛ ويستدعي اقرباءه . ويصفي اعماله ، ويستقبل اصدقاءه المقربين اليه ثم ينطفىء . وكان يدرك النهاية القريبة ببعض الدلائل الغامضة « كالنذر الهاجسة في منطقة ارموريكا التي اشرنا اليها قبل قليل » ، ويستطيع وحده ان يفك رموزها . وقد لمس شاتوبريان ذلك في كتابه « عبقرية المسيحية » حين قال : « ان للموت ، المملوء شاعرية بسبب ملامسته الاشياء الخالدة ، والمملوء غموضا بسبب صمته ، الف طريقة لانذار الناس بقدومه » . وعلى الرغم من هذا التغير المفاجىء ، استمرت حكمة « تذكر انك فان » في اداء دورها كتمرين روحي يشيع التوبة والتهيؤ . ومعرف شاتوبريان هو الذي فرض عليه هذا التامل الذي سكبه في احدى اغنيات الموت الاكثر وجدانية وباروكية في المذهب الرومانسي ونعني بها « حياة رانسيه Rancé ؛ وهو ما يسمونه في فن التصوير « الاباطيل او الغرور » . وتأخذ التصانيف الجمالية التي حددها ميشيل غيومار في كتابه « مبادىء في جمالية الموت » مكانها في هذا السياق .

كل شيء ساهم في هذا الشعور . كتب لامارتين « البحيرة » ولديه اعتراف طالما ردده بانه فقد فيها حيويته الاولى : « ايها الزمن ، اوقف طيرانك » ... ومع ذلك فالمقصود هو هذا : هو هذه الساعة الرملية التي لا يستطيع شيء او أحد ان يوقف جريانها او يعكسه . ومنذ ذلك الحين أصبح الخريف الفصل الرمزي المفضل :

« سلاما أيتها الغابة المتوجة ببقية اخضرار » ...

ولكن استنكار الموت سيقلب حتى علوم البلاغة الصارمة راسا على عقب . فشباب « فرنسا الفتاة » الرومانسيون الذين اطلق عليهم اسم الـ « بوزينغو Bousingots » ، والذين عاشوا بعد عام ١٨٣٠ ، لم يحسنوا مقاومة الموت ، فانزلقوا من الحدادي المفجع نحو الكآبة المقابرية ، وانتهوا الى الهلوسة العجيبة كما في اعمال پيتروس بوريل (٧) أو في قصائد فيلوتيه أو نيدي O' Neddy . وحين توقفت خيول الماريشال مورا عن سوق « الجيش الكبير » الى مذابح المعارك التي لا تحصى ، عاد الفتيان ، الذين ارادوا ان يصبحوا شعراء ، الى استنكار الموت من الجوع كما عند الويزيوس بيرتران(٨) ! ثم جمع فيكتور هوغو الصور المغرقة في الشعور بالموت ، اذ كان عليه ان يمزج بين موت ابنته ليدپولدين وجنون اخيه أوجين . فالموت والجنون لا يسير أحدهما من دون الاخر . واذا كان الانسان قوة تمشي فان احدا ما مجهولا يتبع آثاره :

« خلفهما كان يسير الموت ، هذا الهيكل الاصلع »

وماذا ايضا ؟ وماذا لو نزعنا الهيكل ؟

« كانت الرتابة تتحرك في السواد ، في الظلمات ! »

وهذه الظلمات هل هي مأهولة ؟ وما لا شكل له هل يمكنه ان يتخذ شكلا ؟

« وانظر الى عرق كهوف الليل ،
واصغي الى زفرات الهواء في الفيوم ،
واتساءل : هل الهاوية حية ؟ »

يحس المرء هنا بالعجيب المروع ويعيشه . وفيما بعد كتب غي دو موباسان « الهورلا » ، هذا القرين المعاكس ، هذا القرين الذي لا نراه في المرآة ، والذي يحمل دلالة القرين الرومانسي ذاتها حتى ولو كان يختلف عنه بشكل جذري . يقول الفريد دو موسيه :

« شاب يرتدي السواد
ويشبهني كانـه اخي ... »

بلى انه الشاب العجيب الذي طالما خدعنا به باستمرار .

كان فيكتور هوغو شاعراً ذا ذاكرة بصرية . والمقاطع التي تشير الى الموت في قصائده غالباً ما تشبه اكثر رسومه هلوسة واقلاقاً . والموت لديه واقع صارخ حتى انه ليدعوه الى جلسات لاستحضار الارواح ويحاوره . ولكن الموت لديه هو ايضا مكان :

« الشبح البشع ، المجهول ، الذي لا يسبر غوره ،
شبح العدم اللا مرئي ، رؤيا رهيبة ،
لا شكل لها ، ولا حدود ، ولا ارضية ، ولا سقف ،
تذوب في الظلمـة .
ما من سلم ، ولا جسر ، ولا لولب ، ولا مدرج ،
الشبح الخالي من اية نظرة ، الشبح
الذي لا يحمل اي مصباح ،
سواد المجهول الذي لا تحركه اية ريح ! »

ولكنه مكان هارب ، او هو بناء على طريقة پيرانيزي الاب (٩) شيد بغيوم غير ثابتة :

« نحن في اللا مرئي ، نحن في اللا ملموس ! »

انه ميدان الوحش :

« والهدرة هنا ، تمسك بروحي وتلدغها ... »

★ ★ ★

وصل استحضار الارواح الى فرنسا من الولايات المتحدة الامريكية حيث ولد عام ١٨٤٧ عند اسرة فوكس ، وهي اسرة مزارعين في منطقة نيويورك . واصبح الشغل الشاغل لعدد كبير من الناس أن يتحدثوا مع الموتى ، ويتأكدوا بالتالي من عدم الموت أو الفناء . في عام ١٨٥٢ عقد في كليفلاند بالولايات المتحدة الامريكية أول مؤتمر لاستحضار الارواح . وفي العام ذاته ، غزت هذه الحركة انكلترا وفرنسا . وبدءا من عام ١٨٥٣ لم يعد يشغل البشر في العالم بأسره سوى تدوير الموائد ومساءلة الارواح . ووضع احد الفرنسيين ، واسمه الن كارديك Kardec ، البنى الاولى لهذه الحركة بنشره مؤلفين اساسيين الاول بعنوان « كتاب الارواح » وقد صدر عام ١٨٥٧ ، والثاني « كتاب الوسطاء » وقد نشره عام ١٨٦١ . وفي الوقت ذاته انشا كارديك « الجمعية الباريسية للدراسات الروحانية » حيث تالق كميل فلاماريون وخصوصا فيكتوريان ساردو (١٠) . اما في انكلترا فقد ترأس الحركة سير آرثر كونان دويل (١١) . ثم بعد أن شوهد عدد كبير من الاشباح ، والارواح الطارقة (وهي التي تعلن عن حضورها في الجلسات الروحية بعدد من النقرات)، والبيوت المسكونة ، والتجسيدات ، والتجسيمات ، اختفى هذا العالم الخلفي ولم يعد يسمع عنه اي شيء . طفرة من طفرات الجدة من دون شك . وينتسب استحضار الارواح الى نظام التعزيم . وهو يحيي الامل،

على شيء من السذاجة ، بعدم الموت . وحل محل ايمان القرون الوسطى ويقين المؤمنين نظام علمي مستعار اكثر تكيفا مع الازمنة الحديثة . ولكن هذا النظام ما لبث ان سقط واحترق لانه لم يعزم شيئا ، وترك الانسان الرومانسي فريسة مخاوفه وهواجسه تجاه المحتم .

كذلك ارتبط الموت في القرن التاسع عشر بتمثلات مادية تزيد حدتها او تنقص . انها عودة الحس المأتمي او المقابري ، ولكنها ايضا بروز الاهتمام بالجسد وعذاباته . يقول شارل بودلير في ديوانه « ازهار الشر » :

« ... الحشر الكثيفة لجريح منسي

ـ على ضفة بحيرة من دم ، تحت كومة كبيرة من الموتى ، ـ

يموت بلا حراك ، في جهود هائلة ... »

ونلاحظ ان هناك صلة حميمة بين الموت والدم في « ازهار الشر » .

« ... دلاء كبيرة ملأى بدماء الموتى ودموعهم ... »

ويشكل الدم المسفوح مرآة في انعكاساتها الارجوانية يتأمل الهيكل الاصلع نفسه ، وهو الهيكل الذي تصوره فيكتور هوغو واشرنا اليه آنفا :

« المنية ، هذه النعارة (الصياحة) ، هي في صوتي !

وذاك دمي كله ، هذا السم الاسود ،

انا المرآة الكئيبة

التي ترى فيها الشرسة نفسها ! »

ولا يأتي الموت لدى بودلير من الخارج ، ولا من مكان بعيد . انه قريب ، حاضر ، في داخل الذات :

« عربات موتى طويلة بلا طبول ولا موسيقا

تتوالى ببطء في نفسي ... »

وحتى حين يتعلق الرومانسيون بحركة التقدم ، على نوع من اليأس المرعب ، فانهم لا يستطيعون ، في مواجهة الموت ، ان يتحولوا عن الشعور بنهاية الانا ، والانت ، والعالم . والهواء الذي نستروحه في كتاب « الاطلال » للرحالة الفرنسي فولني لم يتبدد ؛ ويظل المناخ ذاته مسيطرا هنا في الاشارات الى الحدادي والمفجع والمقابري والعجيب المروع . وتظهر كارثة الموت خصوصا بكل عنفها الذي لا يحتمل . يقول ودلير :

« بعيدا عن المدافن الشهيرة ، ونحو مقبرة منعزلة
يذهب قلبي كطبل محجب
وهو يقرع الحان سير مأتمية ... »

وهذا ما نجده تماما في لوحات أوجين ودلاكروا وفي الحان هيكتور برليوز .

مخنق الاحيـــاء
في نهاية القرن التاسع عشر

بقلم : اوبير جوان

لاحظ المراقبون في نهاية القرن التاسع عشر صدور قصة عنوانها « رقصة الموتى » في الاعمال الكاملة لفيليسيان روبس Rops . والمقصود هو الموت الخنثى أو العديم الجنس ، والهيكل الاصلع ، الذي يحرك في مسرحيته الراقصة الاساقفة ، والمحظيات ، والتجار ، والقادة . وهو امراة ، وامراة مسمومة ، او هو زهرة فاسدة ، تبصق السم والزهري وتسكر من خمر حامضة . وتبع الموسيقار سان صنس زميله الموسيقار برليوز . وراحت عظام الموت في نهاية القرن التاسع عشر تطنطن على ايقاع امراض العصر العصبية . هؤلاء الالفيون (١٢) الجدد !

هل يمكننا ان نتحدث عن انحدار يجري منذ بودلير حتى موريس رولينا ؟ الجواب بسيط . فحين ظهر موريس رولينا في «القط الاسود»، وحين وضع نفسه تحت حماية جورج صاند لينشر مجموعته الشعرية « في الازهار الرباعية » ، وحين استنفر خصوصا كل باريس الطليعة حول مجموعته الشعرية « العصابات Névroses » ، فقد كان يغني فعلا على ايقاع العصر . يقول :

« جمجمتي فرن يفيض منه اللهب !
شهادة عنيدة وبطيئة كوخز الضمير !
واحس في عظامي العشيرة المرعبة
للعصابات النارية التي تعبر بلا شكائم ... »

تذكرنا هذه الصور بالشاعر « اونيغي » . ويخطر ببالنا « راب » وقد سكنته فكرة الانتحار . ونذكر « بيتروس بوريل » . ولدي صورة لـ « سيسيل بوبته » التي كان رولينا عشيقها ، وهي تمثل الى حد ما هذه « السيدة » او « قاطفة البسطاء » التي يتحدث عنها الكاتب . وقد يصدف ان اكون غير منصف بحق موريس رولينا الذي احبه عدد من الادباء والشعراء ، ومنهم باربي دوريفيي (١٣) ، وليون بلوا (١٤) ، وشارل كرو ، ولوران تاياد . كان الموت احدى عرائس الهامه . ولقد عانى عدة فواجع هناك ، في منطقته « البيري » ، حيث اتخذ له ملجأ .

كان ليون بلوا يقدر موريس رولينا حق قدره . ولكن وجه الاختلاف بينهما يظهر في ان بلوا قد اعطى الموت بعدا آخر ، اذ احله محل الرؤيا القيامية . وهو الفي حتى في قدحه وشتائمه والنساء اللواتي عشن معه تركن البغاء ليمتن في هذا الجنون ، او اقبلن من الاملاق المطلق ليتعذبن في التقلصات الكزازية . وهو يعلم بفضل وسطاء كـ « عذراء السـاليت » و « الاب تارديف دو موادري » ، و « الحمقاء فيرونيكا » ، ان الله يتكلم ، وان البرقليط او روح القدس يوشك على الظهور ، وان يوم الحساب

آت قريب ، حتى انه (اي ليون بلوا) وبعض المختارين (ومنهم ارنست هيلو) سيشبهون النبي ايليا لانهم لن يعرفوا الموت الارضي اي موت الجسد . وسيكونون رسل نهاية العالم (لا الرسل الساخرين في نهاية القرن) . وحين الف ليون بلوا كتابه عن ماري ـ انطوانيت وضع له عنوانا متألقا هو « فارسة الموت » . وصحيح ان ليون بلوا كان يرى ان مسيرة الانسان وقوته ، والعون الذي يتلقاه من الله (ولولا هذا العون لما كان الانسان شيئا مذكورا) ، تهدف جميعها الى ان تتيح له الانتصار على الموت . وصحيح ان رؤياه عن الاخرة تتضمن المطلق للحياة الحقيقية. فاليهود سيتخلون جميعهم ـ وحتى آخر يهودي فيهم ـ عن دينهم ويعتنقون الكاثوليكية (وهذا هو معنى كتابه «الخلاص عن طريق اليهود »)، والفقراء سيسعدون جميعا ، وما من أحد منهم سيعرف الجوع ابدا (اقرأ كتابه « دم الفقير ») ، والله في تجسده الاخير بالروح القدس سيقيم فعلا وادي يوشافاط الحقيقي . ويرى بلوا ان قرب وقوع هذا الحادث ـ بينما كان يؤلف كتابيه « اليائس » و « المرأة الفقيرة » ـ امر لا يتطرق اليه الشك مطلقا . في هذا المخطط لا اهمية كبرى للموت . والواقع ان الازمنة قد اكتملت ، والله اصبح خارج الزمن . انه يمسك بيديه الستارة باكملها ، تلك الستارة التي لانستطيع اكتشاف ماوراءها الا يوما بعد يوم . وبعبارة اخرى فان جميع الحوادث عند الله تعتبر معاصرة . وصلاة طفلة في عام ١٩٠١ لربما كانت الشرط الاساسي للانتصار الذي حققه نابليون في معركة اوسترلتز الشهيرة ! وعلى هذا فالموت قد انتفى ، بل استحال الى لا شيء . ويعيد ليون بلوا اكتشاف العصر الوسيط ، لا عصر الموتى بل عصر الراقدين « الذين سيوقظهم الله عندما يأزف هذا اليوم القريب » .

نعلم ان العلاقات التي جمعت في البدء بين ليون بلوا وجوريس ـ كارل ويسمنس (١٥) والتي فرقت فيما بعد بينهما ، كانت علاقات ذات طبيعة غريبة ، وانه تجب العودة الى باربي دوريفيي وفيلييه دوليل ـ آدم لنبدأ السلسلة من اولها . ومع ذلك يبدو في ان الشعور بالاخرة

لدى ليون بلوا يتعارض مع الشعور بنهاية العالم او القيامة لدى جوريس ـ كارل ، ويسمنس ، ولكن كل واحد منهما يكمل الاخر ، ويعطيان وحدهما معا صورة تتالق بالحياة عن الكاثوليكية العجيبة في نهاية القرن التاسع عشر . وهناك كتاب يضيء هذه المسألة على ما اعتقد هو كتاب ويسمنس الذي يحمل عنوان « القديسة ليدفين دو شيدام . (اي من مدينة شيبدام) . في هذا الكتاب يتلاقى التشاؤم الالفي بالمقابري الاكثر عنفا .

ويروي لنا الكتاب ، في تواز قادر ولكن غير مدعوم عمليا ، تفسخ جسد القديسة ليدفين وتفسخ الامم والشعوب في حوالي القرن التاسع . كل شيء يغرق بالطريقة ذاتها في الصديد . وتتمزق الجيوش والطوائف وتتبعثر في الوقت الذي يتفسخ فيه جسد القديسة بعد ان ماتت على فراشها الحقير . وكانت مهمة هذه القديسة ليدفين ان تفير النفوس في مدينتها الصغيرة شيدام . وعاشت بكل آلامها هرطقة فينتراس . وحملت على عاتقها شرور الاخرين واخطاءهم . يقول الكاتب : « كانت مانعة الصواعق في وطنها ، ولكن حين صلبت من اجل الجميع كانت تتمنى لو انها صلبت من اجل كل واحد منهم . وكانت تسمو في اعمالها على الدوام ... » وساومت على كل لحظة من موتها فملأت هذا الزمن المعلق الذي تشير اليه الالفية . ولقد لقي الكاتب ويسمنس الميتة ذاتها اذ اصيب بسرطان في الحنجرة مزقه شر تمزيق ...

يمتلىء الموت في نهاية القرن التاسع عشر بشتى الالوان ومختلف انواع الصخب . وهذا الموت هو ما كان يتصوره على اقل تقدير اتباع مدرسة ما قبل الرمزية ، وهي مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر . ومن المستحيل الا نشير في هذا المجال ، وكسابقة لهذه الحقبة من القرن المذكور ، الى الكتاب الهام الذي نشره غوستاف فلوبير بعنوان « سالامبو » . ويمكننا ايضا ان نتامل في هذا الصدد الاعمال التشكيلية لغوستاف مورو (١٦) .

أن « سالامبو » يجسد ايروس تاتانوس (الحب والموت) في نهاية هذا القرن . ويمثل انتزاع « ماتو » وتمزيقه الموت اصدق تمثيل .

★ ★ ★

احيت رواية « سالامبو » الحقب الوثنية من جديد ، تلك الحقب التي اتسمت بالافراط في التفنن والخيال . ويظهر الموت في هذه الرواية مزينا بالحلي ومكسوا بها . كما يظهر فيها الماتمي من الجملة الاولى الشهيرة : « حدث ذلك في ميغارا ، وهي ضاحية من ضواحي قرطاجة ، في حدائق هاميكار ... » وهي صورة ستعبر قسما من نهاية القرن ، وستجد تجسدها الاخير وتتويجها بل ستجد ايضا اخفاءها وتفجرها في كتاب جان لومبار Lombard « الاحتضار وبيزنطة » . وسيشهد جزء من الادب والاعمال التصويرية التي ظهرت في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وفي السنوات الاولى من القرن العشرين لصالح موت يمكن ان نقول عنه انه « خارج الطبيعة » ، وفي هذا الصدد تجب العودة الى قراءة « غسق الالهة » للكاتب ايليمير بورج Bourges (١٧) للاقتناع بهذه الفكرة ! ومع ذلك فان الموت خارج الطبيعة يمكن ان يقدم لنا مظاهر اقل دموية او اقل مرضية ، ذاك هو شأن جسد اوفيليا الذي ظهر في الاعمال التشكيلية لدى فناني ما قبل الرافائيلية (١٨) ، والذي انزلق على مدى هذه السنوات المضطربة ، جسد اوفيليا وجسد هيرودية(١٩) في جمعهما بين دانتي روسيتي(٢٠) واوسكار وايلد وستيفان مالارميه . وتمثلت نهاية القرن التاسع عشر تمثلا تاما في حضارة مسدودة ، تعاطى اهلها المخدرات واصبحوا غير قادرين على القيام بالاعمال المتماسكة . هذا المناخ الحار بما سبقه أو ظهر فيه من غراميات سفاح بين المحارم ، وما اتسم به من رطوبة خطرة ، واختناق شديد ، نجده لدى راشيلد Rachilde في رواياته العديدة سواء منها « السيد فينوس » أو « المركيزة دوساد » او « برج الحب » او « المشعوذة » . في كل مكان نجد ايروس مضطربا يعانقه موت « خارج الطبيعة » ، وكلاهما مخضب الوجه . وفي الواقع

أن كل شيء يجري كما لو ان الموت الذي قدمه الينا ادب « نهاية القرن التاسع عشر » يظل متميزا بالخيانة . لم يعد هذا الموت الانا ، ولا موت الانت ، انه على وجه الدقة ولوج المقابري في فن يبحث عن ذاته وفي مجتمع لم يعد يتوصل الى البقاء على قيد الحياة . ولنا خير مثال على ذلـك في هذه الاوراق التي كتبها سيفان مالارميه ، والتي بقيت مـدة طويلة غير منشورة ، وهي بعنوان « ضريح اناطول » : كان يجـب ان يسجل موت الطفل انا طول ، هذا الموت للانت في الثامنة من العمر ، ولكن ذلـك مستحيل لان النص يتبعثر في اشارات او ملاحظات ، وكل اشـارة او ملاحظة تغرق في رمال المستحيل ، في رمال ما لا يمكن ان يروى ، في رمال كارثة الموت !

★ ★ ★

من الصعب تنظيم سجل عن هذه القضية التاريخية التي نطلق عليها منذ بول بورجيه اسم « نهاية العصر » فبعد كتاب ماريو براث « الجسد والموت والشيطان » ، تلاحقت الدراسات ، وتجب الاشارة بينها بشكل خاص الى دراسة جان بييرو بعنوان « المتخيل ما قبـل الرمـزي » ، والـى دراسـة جـان ـ بيـر غيـيرم بعنوان « ضريح ليونار ده فنشي » . وتبدو هذه الحقبة عجيبة اذ كل شيء فيها يظهـر راكدا ومتحركا في آن . واذا لم يحصل فيها ظاهريا اي شيء فالمتخيل لا ينفك عن اثارة ميثولوجيات جديدة وخلقها . وتجمع هذه الميثولوجيات ـ كما في اعمال رويس ومورو ـ بين الانوثة (بسبقها ولغزها) وبـين المنية (بتمسرحها ومشكلتها) . ان « السيدة ذات المنجـل » وهو اسم شهير اطلقه سان ـ بول ـ رو Roux ، تتقدم ، يرافقها مستر وحوش او مشتمون (من الشم) تحدث عنهم شـارل فان ليربيرغ Lerbergue حتى لكأن عهد النذر الهاجـسة قد عاد . فالمنية تكمن في حلي لاليك Lalique (٣١) وفي آنية غاليه Gallé (٣٢) . وهي في ادوات المائدة كريستوفل » ، وفي حجب ايزادورا دانكان Duncan (٣٣) . ويكرس

موريس مايترلنك (٢٤) ، الذي يحب الملاكمة والهواء الطلق ، كتابا للمنية ويحاول ان يعزمها ، ولكن لا شيء يمكن ان يحيل الى الصمت الاصوات التي انطلقت في « الدخيلة L' Intruse » ولا حتى همس ميليزاند في مسرجيته المعروفة « پيلياس وميليزاند « Pelléas Mélisande » .

فرانز كافكا

« سأموت مسرورا »

بقلم : ليونيل ريشار

فرانز كافكا مقابري مكتئب ، ويعمد « فن العصر » بعد الفريد دو موسيه . كافكا من مدرسة ما قبل الرمزية . وهو عبثي ، وحبيس رفضه للحياة . اهرق كثير من الحبر ، واجريت احاديث طوال للخروج بمثل هذه الاحكام . كما حفرت كثير من الرواسم ، ولكنها لم تتطرق الى الدعابة لدى كافكا : وهي دعابة تعتبر بحق وسيلة لجعل الحياة ضرورية ومحتملة :

والواقع ان الموت يبرز بقوة في العديد من اعماله كمنفذ او مخرج وحيد . ف « الحكم » و « بطل في الصوم » و « المحاكمة » تنتهي جميعها بموت الشخصية الاساسية . وفيما وراء الواقعة تكفي بضعة اسطر لتغلق باب السرد . وثمة تنويع خفيف يجب ان يؤخذ بعين الاعتبار في « المسخ » . فهذه الرواية تنتهي في الوقت ذاته بموت غريغوار سمسا وبمشاعر تنعكس على الآخرين . فالرؤيا النهائية هي رؤيا شقيقته « غريت » وابويه الذين يتوصلون ، بعد ان تخلصوا من هذه البهيمة القذرة ، الى نوع من السعادة المثالية .

ولكن هل تعني فكرة الموت لدى كافكا تشاؤما مأساويا يطرح الوضع الانساني كنوع من العبث ، والحياة كشيء لا يستحق ان يعاش ؟ كتب كافكا في « هم رب العائلة » في ايار ـ حزيران ١٩١٧ : « لا شيء يموت من غير ان يكون قد خضع لهدف ما ، او لنشاط ما يستنفده ، ولكن هذه الحالة لا تنطبق على اودراديك . . . وهكذا تتألم الشخصية الرئيسة في هذه القصة القصيرة وهي تفكر بانها ستختفي بينما اودراديك سيعيش بعدها » .

لماذا يبقى اودراديك على قيد الحياة ؟ لانه شيء لا وظيفة له ، فهو محكوم اذا بالبقاء الابدي . ومن هنا الاهتمام المستمر للبشر بهذا الشيء وتركيز تطلعاتهم عليه . ان اودراديك هو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة . فلكل من يوجد ، بشكل طبيعي ، مهمة او وظيفة . وتعطل هذه الوظيفة شيئا فشيئا قابلية الوجود . وهكذا فان وظيفة كل كائن بشري هي ان يحيى ، ولكن حياته تتضمن الموت بصورة اجبارية . وعلى هذا يجب ان يعي هذه الوظيفة وان يتصرف بما يناسبها .

وتظهر « مستوطنة العقاب » كبرهان معاكس لهذه الفكرة . فآلة التعذيب في هذه الاقصوصة ، وقد وصفها الضابط المكلف استعمالها بدقة ، تملك وظيفة محددة بوضوح هي ان تقود الى الموت محكوما عليه بالاعدام وذلك بنقش دوافع الجريمة التي ارتكبها في جسمه . ولقد ظلت هذه الآلة ، التي اخترعها آمر السجن القديم المتوفى ، تعمل على الدوام بشكل ممتاز . ولكن لها محذورا واحدا ، كما يقول مستعملها المفوض ، هو انها تتسخ وتتسد بخبث معدنها ذاته . ولذا يتوجب تنظيفها جيدا من حين الى حين .

ماذا يجري والحالة هذه ؟ تتعطل الآلة . ويريد الضابط المسؤول عن التنفيذ ان يبين ببساطة انها تعمل . ولكنه يظل حائرا امام نظام المسننات المعقد . هذه الآلة المصنوعة تحدث الموت اذا حتى ولو لم تبرمج

بآليتها . وكيف يمكن ان يكون الامر على غير هذا المنوال ما دامت تلك وظيفتها ؟

نتيجة اخرى للثقة العمياء في تبرير وجود هذه الآلة وحسن سيرها ، فالضابط لا يتوصل ، في لحظة الموت ، الى اي اكتشاف اخير . كان الموت قد تأصل في وجوده بحكم وظيفته كقاض تعسفي وجلاد حتى أصبح يشكل حياته ذاتها . وعلى هذا كان تفكيره يحتفظ بالمظهر الكامل الذي يحتفظ به تفكير حي من الاحياء . وكان الشعور بالخلاص وبالهدوء المكتسب ، الذي كان يقرأ على وجوه جميع المحكومين ، مرفوضا لديه ، ذلك ان الحياة هي الحياة ، وان يحقق الانسان نفسه في سلبيته فهذا يعني انه يرتكب عملا مضادا للطبيعة .

وحده الكاتب ، بمهمته كخالق مطلق ، هو المؤهل ليتلاعب بهذا الواقع الذي لا يقهر للموت كما لو انه هو سيده . أضف الى ذلك انه يستطيع ، بوساطة الادب ،ان يلج باب الخلود . لهذا السبب كان كافكا يرى في الادب وسيلة للخلاص . ولهذا السبب أيضا ، وبصورة متناقضة ، كان يشعر في اعماق نفسه بأن نشاطه الادبي خطأ . يجب عليه ان يعيش على طريقة جميع الناس ولكنه لا يفعل ذلك . وتنقضي حياته بالتحايل على الموت وازدرائه بكلمات تمنحه حضورا يحسن به تعزيمه او رقيته . فمن جهة ، اي سرور يشعر به في التخلص من تفاهات وحقارات العمل في المكتب ومن الالتزامات اليومية ! ولكن من جهة اخرى ، اية قسوة يحس انه يقترفها تجاه العالم ، وتجاه اسرته ، وتجاه الله !

* * *

تروي لنا ملاحظة سطرها كافكا في « مذكراته » المؤرخة في ١٣ كانون الاول ١٩١٤ أشياء كثيرة ن هذه اللعبة مع الموت . فبعد مقابلة مع ماكس برود اعترف له فيها بانه سيشعر بالسرور حين يموت ، شريطة الا يتألم

كثيرا ، بعيد كافكا التفكير في الحديث الذي دار بينهما . يقول : « لقد نسيت ان أضيف ،وتقصدت هذا النسيان فيما بعد ، ان خير ما كتبته له دوافعه في. قابليتي لان استطيع الموت مسرورا . وفي جميع هذه المقاطع الجيدة ، المتسمة بالاقناع القوي ، كان المقصود على الدوام شخصا يموت ويجد ان الموت صعب ، وانه ظلم ، او على الاقل نوع من القسوة يقع عليه ، مما يجعل ذلك ، في رأيي على الاقل ، يؤثر في القارىء . اما بالنسبة الي ، انا الذي اعتقد اني ساكون مسرورا على سرير الموت ، فان مثل هذه الاوصاف لا تشكل اكثر من لعبة خفية ، اذ انني ابتهج بأن القى الموت في شخصية الميت ، لهذاالسبب استغل بدقة انتباه القارىء المركز على الموت ، فانا في حالة فكرية تفوق حالته صفاء ، واحسب انه سيشكو على سرير الموت ، اما انا فان شكواي ستكون والحالة هذه اكمل شكوى ممكنة ، لانها لن تنفجر في فجاءة الشكوى الواقعية ، بل ستتم في جو من الجمال والصفاء ... »

ما هي هذه « المقاطع الجيدة » التي يتحدث عنها كافكا ؟ لا يمكن ان يكون المقصود في تلك الفترة سوى ما ورد في « الحكم » ، و « المسخ » ، و «مستوطنة العقاب » ، وقسم من « المحاكمة » . والواقع ان كافكا في هذه الحالات الأربع قد سيطر بفن على الموت ، اذ وصفه بمنتهى الاقتناع ، وجعله ينعكس بشكل كامل على الانفعال الشخصي للقارىء . في «الحكم»، بعد أن يدان بندمان من قبل والده الذي يشعر بأن ابنه قد اهمله ، يتخطى ببساطة بهذه الصرخة الضعيفة : « ومع ذلك ، فلقد احببتكما على الدوام ، يا ابوي العزيزين !... » وهكذا لا يبدر من بندمان اي الم ولا اية شكوى . و « المسخ » يموت غريغوار سمسا الميتة ذاتها . يلتوي راس الحشرة وتصعد بهدوء نفسها الاخير . أما في « مستوطنة العقاب » فالموت « جميل وصاف » : دم الضابط يسيل ، ولكن كل شيء قد تم بصورة فجائية وكاملة .

فالميت لدى كافكا لا يشكو اذا مما يحدث له حتى ولو كان لديه الوقت الكافي للشكوى . انه على العكس يشفق على الآخرين او يتساءل عن ضعف تفكيرهم وعدم ادراكهم . وهذا الموت عند من يشعر به هو عمل سام لمعرفة العالم . وهو اليقين الوحيد الممكن في حياتنا على هذه الارض. نستثني من ذلك ، كما راينا ، حادث الموت في « مستوطنة العقاب » ، وذلك لاظهار صلاحية هذا المفهوم ذاته عن طريق العبث . اما ك. في « المحاكمة » فينتهي بان يقود بنفسه الى امكنة الاعدام الشرطيين اللذين سيغرسان سكينا في قلبه .

ولكن هذا كله ليس الا ادبا مصطنعا . كل هذا الدمج بين الموت والحياة ليس الا برهانا عن المعركة التي يقودها كافكا ؛ وهو يكتب ؛ ليستمر في الحياة ، وحبا بالحياة ؛ لا تطلعا مرضيا الى الموت . وهي معركة يشنها انسان عن خبرة حتى التلاشي . كتب في « مذكراته » في الثامن والعشرين من تموز ١٩١٤ هذه الجملة المميزة : « اذا لم انقذ نفسي بعمل ما فاني ساضيع ... »

ويسأل غوستاف يانوخ ذات يوم : « لماذا تظهر الحيوانات على مسرح معظم كتبك ، كما في « المسخ » ؟ » . ويجيب كافكا قائلا : « ذلك لان الوجود البشري مرهق (بكسر الهاء) جدا ، ولان الكاتب يحاول ان يتخلص منه بوساطة الخيال ، والخيال وحده . والانتحار بالنسبة الى الكاتب خصوصا انما هو اعتراف بالعجز » . وهكذا ، ففي « الوجار » (وهو الكلب الذي يصطاد الحيوانات في وجرها) يستطيع الحيوان ، الذي انسحب الى اعماق وجر لينجو من عدوه الخطر ، ان ينتظر الموت بكل هدوء وطمأنينة ، اي انه انسحب الى قلعة محصنة هو فعلا سيدها ، او الى مملكة تؤمن له قوى جديدة .

ولقد اظهر الكاتب الالماني جواشيم انسيلد Unseld في مؤلفه الاخير ان كافكا يقبل ان يفصل بين حياته وبين المصاعب التي تحملها ليعترف الناس به ككاتب . وبالنسبة الى استمرار الانتاج الادبي وتقييمه في زمنه،

فان ادبه ، على الرغم منه ، كان منزويا في هامشية نسبية . ولاستحالة العثور على ناشرين يؤمنون له علاقات تقوم على الثقة الثابتة والمستمرة ، كان كافكا مضطرا الى الانغلاق على نفسه . وزاد المرض من حدة هذه النزعة حتى جعله في حالة وسط بين الموت والحياة . على انه استطاع باتخاذه وضع المراقب البسيط للعالم ان يؤمن خلاصه . وحين اصر بعناد على الكتابة لنفسه وحدها تقريبا ، فتح منفذا من منافذ الامل ، لا الامل في الاتصال بأشباهه الذين لم يكونوا يفهمونه ، بل الامل في الا ينتفي وجوده من ميدان الادب .

وها هو فشله في محاولات النشر على الاخص يدفع به ، في حوالي العشرينات ، الى كتابة وصيته الشهيرة الى ماكس برود ، تلك الوصية التي طلب منه فيها ان يحرق جميع مخطوطاته . ولكنه ما لبث في نيسان ١٩٢٤ ، وبعد ان انهى « جوزيفين المغنية او شعب الفئران » ، ان توسل الى ماكس برود نفسه ليجد مجلة او دارا تقبل بنشرها . ولم تظهر مع الاسف الا بعد شهرين من وفاته .

❋ ❋ ❋

ان نشر المؤلفات الكاملة لكافكا مع نقدها في المانيا الاتحادية ، وهو مشروع بدىء بتنفيذه في منتصف العام الماضي ، قد يكشف لنا ان كافكا شبيه بطائر الفينيق الذي يولد من رماده . ولكن هذا لا يعني ان نرمي الى سلة المهملات بأية ترجمة او دراسة صدرت عنه ؛ ففي كل منها ، وان تحدثت عن الموت ، تمجيد للحياة المستمرة ابدا . . . وكما اشار توماس مان في مقدمة الطبعة الامريكية لرواية « القصر » عام ١٩٤١ ، ان لذة الموت وعناق القبر وبعض الموضوعات الرومانسية التافهة لم تلمس جوهر كافكا في صميمه ! لقد كان حالما يتلاعب بالجزء المظلم من الحياة ، ولكنه كان ، في الوقت ذاته ، مشدودا بكل قواه الى تحقيق اعمال لا تعبر فحسب عن طريقة من طرائق الموت بل عن وسيلة من وسائل الحياه والبقاء ايضا .

الاسم : ويليام فولكنر
المهنة : حفار قبور

بقلم : روبير لوي

تفوح رائحة الموت في كل عمل من اعمال ويليام فولكنر . وما من روائي كبير في هذا العصر حفر قبورا ولجا الى جميع اسباب الموت اكثر منه : فالمرض يستطير في « بينما احتضر » وتقع الجريمة في « المعبد » او في « ابسالون ! ابسالون ! » ، وينفذ الاعدام التعسفي من غير محاكمة قانونية او ما يسمى بالتلنيش (نسبة الى قانون لنش وهو قاض امريكي) في « انوار آب » ، وتشب الحرب في « الرمز » ؛ ويقدم شخص على الانتحار خصوصا في « سارتوريس » او في « الضجة والهيجان » ، هذا من غير ان نتحدث عن « الحادث المؤمل » الذي هو صورة من صور ضعف الارادة في « بيلون » . وتعود قراءتي الاولى لفولكنر الى هذا النوع الذي تفوح منه رائحة الموت : ف « كانتان كومبسون » يحطم ساعته قبل انتحاره في « الضجة والهيجان » . في ذلك العهد ، كانوا يتحدثون كثيرا عن غموض فولكنر ، ولكني كنت ببراءة المراهقة معجبا بوضوح لوحاته ، ومع تقدم الزمن تبينت لي بداهة هذه الصورة التي كونتها عنه . فلقد اصبحت لوحات الموتى والتشوهات تحت شمس الجنوب رواسم فولكنر حتى للذين يعفون انفسهم من التعمق في رؤية هذه اللوحات عن كثب .

ثم ان فولكنر هو ايضا روائي عالم ميت : نظامه قد تلاشى ؛ ولكن الكاتب يعقد معه صلات متناقضة . فيحاول جهده ان يتخلص منه فيما هو ينظر اليه كمثل اعلى . حتى انه ليذكرنا هنا بجملة من اجمل الجمل التي كتبها كارل ماركس : « ان تقاليد الاجيال الميتة تثقل ادمغة الاحياء كأنها كابوس » .

هذا العالم هو طبعا الجنوب الامريكي القديم ، ومنذ الصفحة الاولى من « سارتوريس » يدخل الشيخان ، اللذان يتناقشان ، في المسرحية شبح الكولونيل جون سارتوريس ، وهو ما زال غامض الرؤية . ان اشخاص فولكنر يهزاون بدم الاجداد الذي يخدرهم . جيلا بعد جيل ، بتبدلات تنحدر من سيء الى اسوا على الدوام ، وتحرمهم على الدوام ايضا من المستقبل . ولكن ما يكون لدى كاتب آخر عبارة عن هاجس ماضوي ذي اهتمام محدود جدا يصبح لدى فولكنر طبيعة متغيرة بسبب هذه العلاقة المتميزة بفرديتها وجماعيتها على السواء مع الموت ، هذه العلاقة التي عرف كيف يشعر بها شعورا ماديا فاق به شعور اي روائي آخر سبقه .

اختار فولكنر ان يقترب من الموت : من « اللحظة المتناهية في الصغر للموت » كما قال عنه جان ـ بول سارتر ، لا لان هذه اللحظة هي تلك التي تتوضح فيها الاشياء الى حد ما بحسب الفكرة المشتركة ، ولا لان « كل شيء يغفر » وحسب . بل لان المرء ، وهو ينظر ولو لفترة قصيرة خارج معدنه ، يملك ايضا فرصة ما ليدرك من يكون ، ولا شك في ان الموت يستدعي الكائن باكمله ، فالطبيب بيبدي في « بينما اجتضر » يكشف لنا عن اعتراف صريح اذ يقول : « اذكر عندما كنت شابا انني اعتقدت بان الموت هو ظاهرة مادية ، والآن اعرف انه ببساطة وظيفة او مهمة روحية لدى الذين يتألمون من الضياع » . ويتوصل الى النتيجة التي تقول « بأن الموت ليس شيئا آخر سوى مستأجر » . فالموت اذا لا يفاجيء احدا في الواقع : لقد كان يعمل منذ البدء ، والتشوش او الصفاء البائس لدى اشخاص فولكنر انما يأتيهم من شعورهم الذي يقل غموضه او يزيد بهذا العمل .

ظاهرة عضوية ومهمة روحية : هكذا يصف فولكنر مستويي الموت مما يساعده ايضا على تنقية العلاقات بين حاضر مهلوس وماض مغلق .

ولقد توصل الى وصف نوعين من الموت هما الموت كواقع ، والموت كمثل اعلى .

* * *

في دراسة ممتازة نشرها في مجلة « القوس » الفرنسية (العددين ٨٤ و ٨٥) ، يختصر اندره بليكاستن هذا الاقتراب المضاعف : « ان للموت في متخيل فولكنر سجلين او نظامين . في مواجهة الموت الدنيء او الموت الاسود الذي يظهر في تفسخ الجيف واثارة التقزز والقرف والرعب ، يرتفع سراب موت سام لا تتمتع به سوى النفوس الشجاعة » .

فمن ناحية قصوى يوجد موت « في رحب السماء » هو مثلا موت الطيارين والفرسان الذين يسحرون القارىء في « بيلون » او في «ابسالون! ابسالون ! » . وكذلك الموت المجازي في « الرمز » (وهذه الرواية ليست افضل ما كتبه فولكنر ولكنها اكثر رواياته اثارة للبلبلة) . ومن ناحية اخرى يوجد احتضار الام على ايقاع ضربات المنشار التي تهيء لها تابوتا في « بينما احتضر » . او توجد في « وردة لإميلي » ــ وهي اول اقصوصة له نشرت في احدى المجلات الكبيرة ــ المرأة التي تضطجع خلال سنوات مع جثة عشيقها (في نهاية هذه الاقصوصة القوطية : التي لا يرفضها إدغار الن بو لو قراها ، تمتزج الجثة التي تكتشف بالفراش ، بطريقة مبهمة ، فتشكل معه شيئا واحدا) .

يعطينا فولكنر اذا صورة الشبح المجنح وصورة الجيفة المنحلة ، اي يجعلنا نشعر بالاختفاء الخفيف وبالاحتضار الثقيل : بموت الابطال وبموتنا نحن جميعا . ولكن الموت البطولي جاف ، بلا معاناة ولا احتضار ، وهو موت مجرد تقريبا . اما الموت العادي فهو ينضح بالعذاب ويجري ببطء لحظات تمدد فاق فولكنر في التعبير عن دقائقها اي روائي آخر . وبعبارة اخرى نقول ان الموتَ البطولي شاقولي بينما الموت العادي افقي ؛ الاول ينخطف والثاني ينكشف ، وهو فرق يشير اليه آدي بندرن ؛ في

حواره مع نفسه قبل الموت ، ويدرك كنهه بين الكلمات والافعال : « كنت اعتقد كم الكلمات ترتفع وتنتصب باستقامة : في سطر رفيع ، سريعة ، غير ناجعة بينما الافعال تزحف رهيبة على الارض وتتشبث بها الى درجة يصبح فيها السطران ، بعد فترة من الزمن ، بعيدين جدا احدهما عن الآخر حتى ليستحيل على شخص واحد ان يمتطيهما معا كما يمتطي صهوة جواد » . الموت في الكلمات والموت في الاشياء : ان اعمال فولكنر تنقلنا من احدهما الى الآخر باستمرار .

الحب والموت
عند
جورج باتاي(٣٥)

بقلم : دومينيك غريزوني

تصوروا ما يلي : المشهد يجري في سيارة اجرة . الوقت ليل . الطقس داكن جليدي . جسدان : رجل وامرأة . يتعانقان بلا تحفظ وبعنف غاضب ، كما لو انهما يستسلمان لاقصى نزوات رغبة منتهية . رجل ينظر ، وقد تجمد في مكان خفي . انه الشاهد الشبحي لهذا المسرح الذي يلتهب فيه ظلان ويرتعش جسدان . وحيث يحتمل الا يستطيع الآخرون الا ان يشاهدوا مشهدا جنسيا عاديا . كان هو يفك الغاز مأساة . انزلقت نظرته تحت الحركات المجونية ، ومرت خلف قناع المتع التعذيبي ، واكتشفت ما لا يرى : تمزق الكائن الذي يسببه الحب . فجوة رفيعة سدلف الموت منها عما قريب .

لغز الاجساد التي تتحاب ، والنفوس التي تستسلم للافراط في العواطف . ثمة موت في الحب ، وحب في ما يموت . هذا هو النص المملوء بالالغاز لقانون الجنس الذي حاول الكاتب الفرنسي الكبير جورج باتاي ان يبرزه في « السيدة ادواردا » ، وبذلك جعلنا هنا نلمس نوعا من الفجائية الوحشية والبصرية ، وكان يكتفي بأن يعرضها علينا بتعابير اكثر تجريدا في مؤلفاته الاخرى ك « الاثارة الجنسية » مثلا او ك « دموع إيروس » ايضا .

فرضت الحقيقة نفسها جملة على وعي الشاهد . وانها لحقيقة قاسية . فالجسدان المتعانقان يعيشان موتهما لانهما يتحابان . وارتسمت في النظرة الخاطفة للمرأة بداهة غبية فيها ملامح العدم . لم تكن تلك النظرة الا برقا ، ولكن الرجل فهم كل شيء . يقول : « من نظرتها حتى تلك اللحظة عرفت ان شيئا كالمستحيل يعود . ورأيت في اعماقها تصميما بسبب الدوار (...) كان الحب في عينيها قد مات . وكانت تشيع منهما برودة فجر وشفافية قرأت فيهما الموت . كان كل شيء معقودا في هذه النظرة الحالمة : الجسدان العاريان ، الاصابع التي تفتح اللحم ، يأسي وذكرى رضايَ على الشفتين ، وما من شيء لم يكن يساهم في هذا الانزلاق الأعمى نحو الموت » .

* * *

نهاية التتابع في سلسلة هذه اللقطات . كل شيء قيل تقريبا . ويحس الراوي الان باليقين الذي لا يتزعزع ، هو الذي كان متخما بالقلق حتى الغثيان في مطلع « السيدة ادواردا » ومفعما بأسئلة لا اجوبة لها . الموت حاضرها ، متربص تحت الحياة ، ويعرف الراوي انه يستطيع ان يلمح خطمه الجليدي في هذه الهنيهات الاستثنائية التي يوفرها الحب . اذا هناك عمل ، وهذا هو الشيء الاساسي لدى جورج باتاي : ان يبين واقع ما يحدس به ، وان يجعلنا نحس بما لا يعبر عنه .

وان يوصل الينا مباشرة ، بنوع من الايحاء التام ، ماتعجز الكلمات عن اداله : اعني ان ينقل الينا تجربة الموت . في جميع اعماله يظهر الموت هاجسا . الموت موجود في كل مكان وتحت جميع الاشكال . من الاشكال المتسمة بأقصى العنف حتى تلك المتناهية في الرقة . ومن المتصفة بانها عادية حتى تلك غير المتوقعة . الحرب ، التضحية، الجريمة ، شتى انواع التعذيب ... مجموعة اسلحة كاملة . ولكن هذا التراكم للصور المفجعة يجب الا يوهمنا ، فالكاتب لايخدع . وهذه الوجوه التي يتخذها الموت لا تعني ان جورج باتاي ينشيء فكرة عن التلاشي ، او عن المفهوم الفلسفي لما وراء الحياة ، ولا انه يتصور شفافية ما لايخضع لتلمسات الوعي . وهو لا يغفل ابدا عن تذكيرنا، ليتحاشى نظرة الازدراء الى المطالعة ، بأن الموت غير قابل للمعرفة. وبالمقابل فانه يرى ان هناك حالات من الوعي تقع تماما على حدود الموت والحياة ، وانها توجد في خط تماس يجعل من الممكن الشعور بما يسميه « الضياع الجزئي » ، وهي حالات تشير الى ان ثمة « وسيلة للموت بالبقاء على قيد الحياة » .

واضح اذا انه لاتوجد لدى باتاي معرفة محسوسة ودقيقة للموت، وانما لديه طرائق عرضية للاقتراب منه . وهذه الطرائق لا تشكل مجموعة بل تنحصر في طريقتين اثنتين : النشوة والمتعة . وكلتاهما تنجم عن التجربة الصوفية والتماس الجنسي ، وكلتاهما ايضا وجه للمطلق.

من هذا الوجه الى الوجه الآخر توجد فوارق عديدة لاتختزل ،ولكنها ايضا معادلات اساسية . فكلاهما ينقل الرغبة ذاتها في التلاشي او الفناء ، ويعلن عن الرغبة ذاتها في الحياة ، في حدود الممكن والمستحيل، وذلك بحدة واتساع يكبران على الدوام » ، وكلاهما يصطدم بالتناقض ذاته الذي لايحل (وهذا ماالهم القديسة تيريز جملتها الشهيرة « اموت لاني لا اموت » وهو ان المرء لايستطيع ان يوجد في الوقت ذاته في موقف الحياة والموت ، لانه لاوجود لهذا الموقف ، ولا حل امام الوعي . الذي

يريد بأي ثمن ان يجابه الموت من غير ان يضع هو ذاته ، الا في الوقوف على ذروة الهاوية ، اي ان يستمر في البقاء على قيد الحياة . ولنقرا التعليق الجميل للكاتب على صرخة القديسة تيريز : « فقدت توازنها فلم تفعل سوى ان تحيى بمزيد من العنف ؛ وكان هذا العنف من القوة بحيث استطاعت ان تحسب انها على حدود الموت ، ولكن الموت اغاظها لانه لم يضع نهاية لحياتها كما كانت تريد » . هنا يسلمنا باتاي مفتاح الحالة الوسط ، واعني العنف الداخلي . هذا التوتر للكائن باكمله يظهر خارج ذاته ، وهو عبارة عن انتزاع او عن نفي يقارب تدمير الذات ، ولكنه لا ينفتح مطلقا على تلاشٍ او انعدام حقيقي .

من النشوة الى المتعة اذا ، وبين الصوفية والجنس ، نعثر على معادلات تتعلق بالنظام المتشابه للحالة الداخلية النهائية . ومع ذلك فباتاي لم يعط هاتين النزعتين الاهمية ذاتها . ومن قراءة نصوصه اللاحقة نجد ان تفضيله يستقر على النزعة الجنسية . كما لو انه يكشف فيها عن اصالة اسمى ، او عن نور اقوى ، اي عن تعبير افضل لما يبحث عنه . او كما لو انه ينتهي الى التفكير بان الوعي في اثناء التفجر الجنسي يبلغ لدى الكائن اكثر المناطق خلفية فيشعر بشكل اكثر محسوسية بملامسات العدم .

والواقع ان باتاي يحذر التجربة الصوفية ، اولا لانها تظل متأثرة بالطابع اللاهوتي ، وهو يعرف ان عمله النقدي الخاص لغائية الصوفيين لم يكن كافيا لتصحيح الفكر المستوعبة ، وثانيا لان صورة الفراغ التي تحدثها هذه التجربة تقوم على شيء مصطنع اي على علاقة مغلوطة بين كائنين ، مادام الصوفي وحده هو الحاضر الواقعي وما دام الله هو الغائب الابدي ، اي البديل Ersatz للكائن .

بينما في الجنس كل شيء واقعي ، او حتى واقعي جدا . هناك اشخاص من لحم ودم ، تشغلهم شهوة ملموسة ذات تأثيرات مرئية ،

يحركهم نبضات يتفجر منها عنف قاتل صادق يصعب دفعه . اضف الى ذلك ان الجنس يتأسس على علاقة مضاعفة مع الموت هي موت الشخص ، وموت الآخر . انه يحتضن اللحظتين الاثنتين ويجمعهما في دوار واحد للوعي ، محققا بذلك اقترابا من الموت أشد التصاقا ، ويقود الشخصين من التجربة الى حدود ذوبانهما تقريبا .

هنا ، في هذه المرحلة ، تركت في مطلع هذا المقال ثنائي « السيدة ادواردا » على حد من التردد ، في لحظة الغرق . تماما في هذا التوقف الدقيق للوقت حيث يلتقي الوعي فجأة بما لا يعبر عنه . انها لهنيهة استثنائية يضيء فيها كل شيء ويعمى ، ولا يقاوم الفهم فيها اي شيء . يرى الانسان كل شيء ويفهم كل شيء ، كل شيء عن وضعه في العالم ، وعن عدم استمراره التكويني ، وعن تجزئه الاجتماعي . وبنظرة واحدة يعانق الجوهر المفجع ويكتشف انه بلا علاج ... خارج الموت الذي لربما يحل كل شيء ولكنه في الوقت ذاته يلغي كل شيء .

هنا احب ان اشير الى انني لا اتحدث عن معرفة ولا عن علم من الناحية العقلانية . ولو فعلت لسرت في الاتجاه المعاكس . فالتجربة الجنسية تجري على مستوى آخر ، من جانب الحدس والاختبار . ولهذا السبب فانها لا تسير ، وهي تعرض واقعها ، في السياق العادي للمعرفة . فالوعي الذي تحركه وعي ابتدائي ، غريزي ، وذلك لان الجنس عفوية وعنف وتجذر ، على اعتباره يتجذر مباشرة في عالم المقدس. وحين ينعقد مع اقصى تجارب الانسان ، فانه يعيد النشاط الى اعتى انواع قلقه ، كما يعيد اطلاق نبضاته الاكثر ايغالا في القدم . وبكلمة مختصرة انه يوقظ ذاكرة النوع المدفونة تحت اكوام من الثقافة والمحرمات. والمخنوقة بعبء الوف السنين التاريخية . لهذا السبب لا يدخلنا الى معرفة قابلة للاستنباط العقلي ، فهو ليس الا سطوعا ، وكشفا مفاجئا لحجاب الكائن في الوقت الذي يتحجب فيه .

ان حاجز الترجمة لايمكن اجتيازه . وما من لغة تتكيف مع التجربة داخل الانسان . ويصطدم باتاي بهذا الحاجز باستمرار. ولكنه لا يستلم ، ويعود على الدوام الى الاحتكاك ليصل في النهاية الى نتيجة تقول بان مايهم حقا في التجربة الجنسية هو المسلك الذي تفترضه والقوى التي تجندها . ولنشر الى هذه القوى ، على سبيل التسريع ، بكلمة آليات. وليس هذا اعترافا بالعجز ، بل هو على العكس دهاء او افتراض تحايل ما . على الرغم من الظلمة الكثيفة التي تجبر عليها التجربة ، يجعلنا نلمس باليد ما يدق عن الوصف ،ويعيد من السفر بعض اسمال الذاكرة اي شيئا ما كأنه معرفة جزئية .

الآليات التي أشرنا اليها ، نبدأ بمعرفتها . ولقد انتقل باتاي الى مجال علمي الاجتماع والاخلاق وكذلك اعماله . واصبحنا نعرف ، من الآن فصاعدا ، ان تثبيت السيناريو الجنسي يقوم على رفد للوجود مثقل بالناحية الحيوانية للكائن ، او انه ببساطة تذوق اللذة المتفرعة من الغريزة الجنسية .

وبالمقابل فان القضية تتعقد في المرحلة التالية ، وتبدو الطرائق اقل وضوحا ، وغالبا ماتاه المعلقون في شرحها. ومع ذلك فان باتاي دقيق جدا . الم يقل بانه ما ان يظهر التحريض ينشأ « سحر اساسي للموت » ولا يعود أمام الوعي سوى مقصد وحيد هو ان يدمر ويتدمر. انه يريد ان يبلغ الحد الاقصى للذوبان والحلول في دوامة اولية ليتجاوز اخيرا عدم الاستمرار الذي لا يحتمل والذي تنتسب الحياة بوجودها اليه .

* * *

من هنا يظهر تأثير القوى الوحشية التي تثور . الكسر واجب وكذلك التدمير والقطيعة مع جميع الاشكال القائمة « التي تؤسس النظام غير المستمر لفردية كل منا » . ولكي يحصل هذا يجب ان تترك

للعنف حريته المطلقة « وذلك لان العنف قـوة هائلة لا تقاوم » ، وهو يستطيع وحده ان يجرف مقاومات الـواقع « وان ينتصر على العقـل والاخلاق » وهما عمود الحياة العاديان .

وهكذا فان الجنس (بمعنى الاثارة الجنسـية) يغلب الـوعي فيمـا يكتـني صورة التشوش او صورة عالم لانظام فيه ، ونقصد هنا عالـم العقل وعالم الاجـساد المستسلمة لغرائزها الجنسـية ، وبذلـك يقوم الجنس بعملية حل ان يلغي الصلة بالحياة ويذكي الشعور لدى الكائن بانه موجود في غرفة انتظار الموت . بينما الحياة طبعا هي التي تحكم على الدوام وبشكل كامل وبلا شريك ، وهي التي لا يطالها التهديـد . يقول باتاي : « في الجنس (...) ليس محكوما على الحياة غير المستمرة ، على الرغم من المركيز دوساد (٢٦) ، بان تختفي بل هي تطرح للمناقشة فقط ، ويجب ان تكون مضطربة ، ومنزعجة الى اقصى حد » . وبعبارة اخرى ان هناك عملية وتجربة تجري ، ففي صميم الجنس يكتسب الفرد بالتجربة الملموسة معنى الحدود في وجوده وفي محيطه . يتعلم ان من الممكن « ان يولج في [illegible] ان يتقدم الاستمرار ، كل الاستمرار الذي يمكن ان يحتمله » . فالاستمرار اذن ضيق وجزئي ، وهو دون ذاك الذي يمثلـه المـوت . انه الاستمرار الـذي يسمح بـه التشوش الداخلي .

* * *

يرى جورج باتاي ان المركيز دوساد لم يفهم هذا القانون الاساسي للجنس . فهو حين ترك اشخاصه يدلبرن ضحاياهم حتى المـوت ، او يقتلون هذه الضحايا طلبا للمتعة . وباختصار حققوا لذاتهم استنادا الى واقع الموت ، قد افرط في امكانيات الحياة . وانه بذلك قد انحرف عـن المنطق الخاص للجنس . وهذا ما يشكل فشلا واضحا . ذلك ان الجنس اذا كان يضع الموت في افق اكتماله . فانه لا يحاول ابدا ان يلتقي بـه . الجنس كيمياء السحر المرضي لا آلية من آليات القتل .

ان موضوعية الموت كلها لدى باتاي تشمل اذا تقصيا دقيقا جدا لمصادر الوعي . فالوعي اذ يخضع للانزلاقات المراقبة المتعلقة بالنشوة او اللذة او العذاب يختبر حدود الكائن : ويمكنه بذلك أن يعرف المعيار الصحيح للانسان . وبهذه الصفة يظهر الموت نقطة التوجيه للحياة ، ولما نتشوف اليه . ولما يظلء العمل . لكن الموت ليس المثل الاعلى للحياة حتى ولو كانت بعض دواخل النفوس تؤكده بصراحة . وهو ليس الوجه الآخر للحياة . انه حرفيا (اللاشيء) الذي يقرض الوجود ويفرغه شيئا فشيئا من جوهره ومن حيويته .

وليس من باب المصادفة ان تنغلق « دموع ايروس » على وصف للتعذيب الصيني الذي اطلقوا عليه اسم « المئة قطعة »كان باتاي يتمسك بصورة ضوئية (فوتوغرافية) مؤرخة في عام ١٩٠٥ ، وملتقطة في بكين . اهداها له الدكتور بوريل ، وهو أحد علماء النفس الفرنسيين الاوائل؛ وتبين هذه الصورة مرحلة من مراحل التعذيب : رجل حي ربط الى عمود ، يقطعه الجلاد عضلة عضلة وعضوا عضوا تحت نظرات المتسكعين. ان مظهر الانسان المقطع هو الذي لفت جورج باتاي اكثر مما لفتة فظاعة المشهد : وجه كان يجب ان يدمره الالم ، ويقرا عليه الرعب من الموت البطيء ، ولكنه كان يبدو بغرابة غارقا في هدوء النشوة . يقول باتاي: « ما فتئت مسكونا بهذه الصورة للعذاب الذي تملؤه النشوة (أ) وفي الوقت ذاته لايطاق » . هاجس ، لا بأس . ولكن هناك شيئا افضل يمكن استنتاجه ، اذ ثمة توازن يقام في الواقع بين ماعرفناه عن الجنس وما تبينه هذه الصورة . في كلتا الحالتين توجد متعة ، ويحتمل ان تكون متساوية في حدتها ، غير ان اللذة في الجنس تحدث في اقصى مجال الحلم مع الموت ، بينما تحدث في التعذيب من المطابقة مع الموت الواقعي . في الحالة الاولى هناك تكرار ، اما في الحالة الثانية فلا توجد سوى لحظة فريدة ، ولهذا السبب لن يصبح الجنس سادية ابدا في مفهومه الصحيح لدى باتاي .

* * *

يوكيو ميشيما
وعشقه للموت

بقلم ماري ـ كلود دو برونهوف (٢٧)

كان الموت لدى الكاتب الياباني الكبير يوكيو ميشيما كائنا عزيزا على قلبه على الدوام . فلقد تناوب الاعجاب به ، وتبديله ، وملاحقته . ومجابهته ، والحلم به ، وترويضه . بلى ، « عشق » ميشيما الموت بكل ما يحوي العشق من رومانسية وعظمة وخطورة ايضا .

في « اعتراف قناع » حيث درس سحر الموت (واكتشف انحرافه الجنسي الشخصي) يعلمنا ميشيما انه كان يبحث ، منذ ان كان طفلا ، عن اكثر حكايات الجن مأساوية ، لانها كانت تفتنه بشكل خاص ، كالحكاية التي يفترس فيها تنين اميرا ، وتطبق عليه عنكبوت هائلة ، وتلدغه افاع ، وينسحق تحت مطر من الحجارة . . . في هذا الكتاب ، اي في الواقع اذا . لقي هذا الامير مصرعه سبع مرات بشكل مختلف ومرعب ، ولكنه كان في كل مرة يبعث حيا ، وفي النهاية بعث حيا ليعيش سعيدا الى الابد . . . لم يكن القارىء الصغير يحتمل مثل هذه النهاية اذ كان يخبىء في يده خطوط تفاؤل عجائبي : كان الامير يجب ان يموت .

نعرف جيدا طرفة ميشيما عن جان دارك . كان عمره اربع سنوات ، ويجهل القراءة ، ويحلم بوجود يستطيع فيه ان يتأمل الصورة ذاتها باستمرار : فارس جميل يمتطي صورة جواد ابيض ، وينتضي سيفه ليجابه به الموت او اي شيء مخيف آخر يتسم بقدرة شريرة . وكان يكفي ان تقلب الصفحة للتأكد من ان الفارس الجميل قد قتل ! هنا ايضا ، يرفض الغلام الصغير واقع الكتاب لانه كان يحلم به بشكل آخر .

★ ★ ★

كانت جدة ميشيما امرأة مستبدة مريضة ، لا تغادر قوارير أدويتها الا لترتاد عروضا مسرحية . وكانت قد خطفته واحتفظت به خلال سنوات . ذات يوم ، قدمت لحفيدها واقعا يناسبه تماما . قصت عليه مغامرات الساموراي ، وحكايات الادب التقليدي من عهد « هيان » . وصارت تصطحبه لرؤية « النو »(٢٨) ومسرحيات « الكابوكي »(٢٩) . في مسرحية ميشيما الملتهبة التي تحمل عنوان « الشجرة الاستوائية » ، وهي تقدم لنا « اليكترا » يابانية ، تبرعم الغصون جميعها بحوادث قتل لا تتحقق ، وتنتهي المسرحية بانتحار مضاعف كما في مسرحيات الكاتب الياباني الكبير تشيكاماتسو(٣٠) .

كان الفتى المراهق يرى الجنس مصبوغا بالموت . واكتشف ذات يوم ، بين كتب ابيه ، رسما يمثل القديس سيباستيان وقد اخترقت جسمه السهام ، فاثار هذا الرسم ردة الفعل التقليدية لدى الفتيان من ذوي الانحراف الجنسي والتصورات السادية ـ المازوشية . وفي عام ١٩٧٠ ، وخلال الاشهر الاخيرة التي سبقت موته ، كان ميشيما يتخذ وضع القديس سيباستيان امام عدسة المصور الضوئي كيشين شينوياما.

يقول ميشيما ، في دراسته عن جورج باتاي ، وكأنه على تواطؤ معه: « اريد ان تحبيني حتى في الموت . اما انا فاني احبك هذه اللحظة في الموت » . ولكن الموت لدى باتاي اوروبي جدا ؛ وهو موت يدفع اليابانيين الى القول وهم يبتسمون ابتسامة خفيفة : « حضارتكم المسيحية ... مفهومكم للخطيئة ! » . وكان ميشيما يملك مكتبة ضخمة يحسده عليها كثير من المتأدبين والمثقفين الغربيين (صدر عن هذه المكتبة الخاصة فهرس يباع في المكتبات) . فهم ميشيما ، بفضوله الغزير ، الموت الغربي وكان يحلم به أيضا . ولكنه كان قد تلقى تربيته على يد الفلسفة التي تضمنها كتاب كان شبه اجباري خلال الحرب ، واعني به كتاب « الهاغاكوريه Hagakuré » أي كتاب القواعد الذهبية للبوشيدو او المناقبية السامورائية . اما الجملة ـ المفتاح او الشعار الذي يحث الطيارين

الانتحاريين «الكاميكاز» على الموت وهو : « اكتشفت ان طريق الساموراني هو الموت » ، فقد كتبه يوشو ياماموتو (١٦٥٤ - ١٧١٤) ، وهو ساموراني أصبح كاهنا . وتشكل تعاليم يوشو ، التي جمعها تلميذه . مجموعة من القواعد الاخلاقية والعملية . في عام ١٩٦٧ كتب ميشيما شروحاللمجلدات الثلاثة الاولى التي تعالج فلسفة كل من الموت ، والعمل ، وقوة الخلق ، والحب . . . وهي شروح تسحرنا بما فيها من مقارنة بين تميع المحاربين «التوكوغاوا » الذين وبخهم يوشو ، وبين تفسخ الاخلاق اليابانية الحديثة الذي كان يغيظ ميشيما ويزيد في ايلامه . ويقول يوشو ايضا : « عندما يجب ان نختار بين الموت والحياة فالخيار سهل وهو الموت » . ولما أراد ميشيما ان يؤكد « متعية Hédonisme »(٢١) يوشو ، ذكر مقولة ابيقوروس الذي سبق ان درسه في اثناء مرحلته الاغريقية : « مادمنا نعيش فالتفكير في الموت هو في غير محله . وعندما نموت ينعدم وجودنا . فلا موجب اذا للخوف من الموت » .

يقرع الموت بضربات ضجه الصم مقاطع شتى من اعمال ميشيما ، وليس هدفنا هنا ان نعدد هذه الاعمال ، ولكننا نستطيع ان نقرب بين تفسيره للكتاب «الهاغاكوريه »وبين نهاية ثلاثيته الروائية « بحر الخصوبة» وهي آخر اعماله ، وفيها شغف ميشيما بلعبة من لعب الاقنعة التي عودنا عليها ولاسباب تتعلق بالبناء الادبي ، نعقد بين اشخاصه صلات تناسخ - ولكني لا استطيع ان اتصور لحظة ان ميشيما كان يؤمن بنظرية التقمص . وينتهي الجزء الرابع بصورة من اجمل صور الموت : « حديقة وضيئة آمنة ، لا تنفرد بشيء خاص . يسمع فيها صرير الزيزان كأصوات تنبعث من سبحة وردية يفركها المرء بين انامله . كان قد وصل الى مكان لم تعد لديه ذاكرة ولا اي شيء . وكانت شمس الصيف الساطعة تغرق الحديقة الهادئة » .

ويتوسع ميشيما ايضا ، وهو الكائن المغرق في التمزق والتعقيد ، في فلسفته عن العمل بكتابه « الشمس والفولاذ » حيث يسر لنا كيف ريض جسده ودرس الفنون الحربية ليقدم الى الموت شيئا يليق به ،

يقول : « ان الشيء الذي يقي الجسد في النهاية من ان يصبح مضحكا هو عنصر الموت الذي يستوطن جسما قويا عامرا بالصحة » . وقد خضع ، في اثناء تدربه بقوات الدفاع الجوية ، لاختبار في حجرة مكيفة الضغط ، ثم طار بطائرة تفوق سرعتها سرعة الصوت فاحس بأن جسمه وروحه لم يعودا يشكلان سوى كل واحد . يقول : « قلت لنفسي : في مكان ما يجب ان يوجد مبدأ سام يتوصل الى أن يجمع بينهما ويصالحهما .وخطر ببالي ان هذا المبدأ هو الموت » .

★ ★ ★

على ان النص الذي ينقلنا الى اقصى حدود الدهشة والرعب في واقع ميشيما المتخيل هو اقصوصته التي تحمل عنوانه « وطنية » : ففي عام ١٩٣٦ اختار ضابط شاب ترافقه زوجته ، وذلك بعد حركة تمرد قضى فيها رفقاؤه الاقربون ، الطريق الوحيدة الممكنة ليبرهن عن « سلامة طويته » (ماكوتو) ، وعن ايمانه بالقيم المتوارثة ، وعن وفائه للامبراطور ولعظمة اليابان، واعني بهذه الطريق الانتحار الياباني التقليدي (السيبوكو). يهزنا جمال هذا النص المكتوب بدقة وصفاء كما يهزنا جمال خط كتب بفن وابداع . وبعد خمس سنوات من كتابة النص ، أي في عام ١٩٦٥ ، اخرج ميشيما ومثل وصور بنفسه للسينما هذه الاقصوصة الرائعة . وفي الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني عام ١٩٧٠ لم يعد المقصود كلمات ولا فنا ولا حتى احلاما ، بل عملا واقعيا ، تصرف ميشيما بحسب المبادىء التي طالما ردها وشرحها . يقول : « عندما يسل سيف ياباني من غمده لا يمكن ان يعود اليه الا بعد ان ينهي مهمته » . وكالابطال المأساويين في تاريخ اليابان ، هؤلاء الابطال الذين يمجدهم في كتابه «صوت الارواح البطولية» وفي دراسته عن اوشيو هيشماشيرو وسايغو تاكاموري، اقتحم ميشيما مقر الاركان في قوات الدفاع ، وخطب ... في الجنود البائسين ، ثم انتحر بطريقة « السيبوكو » . وهكذا ... وميشيما الى الابد في هذه الدوامة من الالم والدم التي حملت الروائي الكبير ، العاشق للموت ، الى حديقة الصمت البيضاء .

موريس بلانشو(٣٢)
والاحكام بالموت

بقلم : فرانسواز كولان (٣٣)

يعلم كل قارىء من قراء موريس بلانشو اليوم ان الموت ليس موضوعا من جملة الموضوعات التي عالجها في اعماله : بل ان لجميع هذه الاعمال صلة وثيقة بموضوع الموت . وتشير الى ذلك مقاطع او فصول كاملة من كتبه حتى في عناوينها : « العمل ومدى الموت » (في كتابه «المدى الادبي») . او « الادب والحق في الموت » (في كتابه « حصة النار ومن كافكا الى كافكا») او في اقصوصته « الحكم بالموت » . على ان بلانشو يستوحي الموت في كل مكان حتى في المكان الذي لا يسميه فيه او يدعوه باسمه . وتعني الكتابة عند موريس بلانشو التلفت نحو المجهول . وتحميله حركة الاعادة والتكرار حيث يظهر ويختفي . ذلك ان الموت ليس حادثا . يأتي مرة ومرة واحدة فقط . وليس حادث النهاية ولكنه صدى اللاشيء الذي يرن في كل كلام وهو صورة الغياب التي تسكن جميع الصور . والضلال في الانتحار هو محاولة القدرة على ما هو عدم قدرة ؛ وتحويل القصور الذاتي (وهو تعبير دخل اعمال بلانشو فيما بعد) الى فعل .

والموت ليس هو الموت بل فعل الموت . وهو عمل سلبي تضطلع به لكتابه عندما تلغي (وتجدد) الشيء في الكلمة . وهو ليس عملا بالمعنى الهيغيلي للكلمة ؛ على اعتبار ان السلبي لا يملك هنا القدرة الجدلية للسلبية مادام لا يبني شيئا . او بالاحرى ان ما يبنيه ـ الكتاب ، العمل ـ يظل على الدوام ملغوما من الداخل . والكتابة تفرغ من ذاتها بجاذبية « الخارج » ، ومن يكتب تجابهه التجربة الاساسية لعدم القدرة .

هذه العلاقة بالموت ليست من نظام الدلالة والبرهنة بل هي من نظام التجربة والاختبار . على الكاتب ان يكتب ؛ وعليه ان يذهب نحو

الكتاب ليجابه ماهو غير الكتابة . وان يرسم ليعرف المحو ، وان يبني ليلتقي بالهدم . هذه التجربة هي تجربة الكاتب الذي يتصور بلانشو قدره ويكرره بلا نهاية في حركة غالبا ما اتخذت تحولات النقد ومظاهره ، ولكن حيث كل اقتراب من عمل هو تأمل للعمل . عن هذا الفكر ، الذي يزداد تطوره في مقاطع ، لا يمكن ان يقدم اي عرض ، بل لا يمكن ان يقدم اي تحليل ، وخصوصا في حدود مقالة صغيرة ، من دون الوقوع في حماقة التقطيع .

في « المدى الادبي » تتمثل اسطورة اورفيه ، الذي حاول ان ينتزع اوريديس من ظلمات الجحيم ليقودها الى النور ، وتتمركز في قلب العمل (وقد اشار بلانشو الى اهمية هذا المركز في تلك الحقبة) لترمز الى الحركة المستحيلة التي يجهد الكاتب عن طريقها ، في الوقت ذاته ، للصعود نحو الضوء والنظر الى الليل مجابهة ، والقبول بالحياة من غير ان يتوقف عن التلفت نحو الموت .

وهكذا ففي هذه الحركة المستحيلة كما يقول بلانشو : « خان اورفيه العمل واوريديس والليل ... اضاع اوريديس لانه اشتهاها فيما وراء الحدود المقيسة للغناء ، واضاع نفسه ، ولكن هذه الرغبة واوريديس الضائعة واورفيه المبعثر كلها ضرورية للغناء ، كما هي ضرورية للعمل تجربة التعطل الابدي » .

واذا كان الموت من طراز مالا يمكن تمثله (مالا يمكن النظر اليه وجها لوجه) ، واذا كان عملا فاحشا اي لا شيء يناسبه ولا يناسب اي شيء (اذ لا علاقة حقيقية بالموت) فانه مع ذلك ليس غريبا عن الصورة . وذلك لان الصورة ، في فكر موريس بلانشو ، ليست تصويرا بل تشابها. انها لا تنتمي الى نظام المعرفة بل الى نظام السحر . لا علاقة « للصورة بالدلالة ، او بالمعنى كما يقتضيه وجود العالم ، وجهد الحقيقة والقانون وسطوع الضوء . ولا تعني صورة شيء ما ذلك الشيء ولا تعني

فهمه ، بل تتشوف الى الغائه بالحفاظ عليه في ركود تشابه ليس له ما يشبهه » . أو يقول ايضا : « ان الانسان ينحل بحسب صورته » .

يحيلنا هذا الاثبات للصورة كشبه الى جانب من اعمال بلانشو غالبا ما استتر باهمية فكره الذي اكتسب على مرور الزمن مزيدا من الافضلية، واعني الاعمال الخيالية التي نصبت معالمها في القسم الاول من رحلته (كما في قصة) « الحب البريء » التي كتبها عام ١٩٣٧ حتى « الانسان الى واقع حكاية .ويبلغ عنف الصورة حدا من القوة نستطيع معه ان نتحدث الاخير » التي نشرها عام ١٩٥٧) حيث ينقلب الموت ، كبعد لكل كتابة ، الى واقع حكاية . ويبلغ عنف الصورة حدا من القوة نستطيع معه ان نتحدث عن استيهامية Fantasmatique بلانشوية للموت الذي يتاخم العجيب المروع مرات عديدة .

جرت العادة ان يسدل على هذه الاستيهامية حجاب . والواقع ان اعمال بلانشو قد اثارت نوعا من الرعب المقدس ، يخرق قدسيتها اول من يمد يده اليها ويحاول حلها، كما لو انها كانت في افكار قرائه وشراحه، وبشكل استثنائي ، كلاما مقدسا لا كلاما فحسب . وهذا الكلام كما لو ان احدا لم يكن قد لفظه ، وكما لو ان المغفل فيه لا يعني ذاته في الاسم والغياب ولا في الحضور .

★ ★ ★

في « التكرار الابدي » (« الحب البريء » ، « الكلمة الاخيرة ») ، كما في « توما الغامض » او في « الهنيهة المتوخاة » او في « الرجل الاخير » او في « الحكم بالموت » ، يموت احدهم ، لا في بنية فعل الموت فحسب بل في عذابات الاحتضار ايضا . ويظهر في الاجساد عنف المرض البطيء او اثر الضربات . ويرين حتى في عدم الاكتراث تهديد غالبا ما ياتي على صورة انفجارات . ويصف الكاتب نفسه هذا العنف ، بعد ان يشرحه ، بانه

« رهيب » و « مرعب » و « مزعج » و « وحشي » ، ويعارضه على الدوام بكلمة « هادىء » .و « اكيم » ، الشخص الرئيس في « الحب البريء » ، وقد احتجز في احد معسكرات الاعتقال ، يموت بعد ان اوسعوه ضربا تحت نظرات الصبية التي كان سيزوجها . يقول الكاتب : « كان ينظر الى عيني الغريب السوداوين اللتين تحدقان اليه باصرار ، وفمه يدمى ، وبداه يرطبهما العرق » . ويسقط اشخاص « الكلمة الاخيرة » الثلاثة تحت « موجة من الحجارة والرمل » . ويبدأ « توما الغامض » بأن يكون « ملدوغا او مضروبا » بما يبدو له انه كلمة . ذلك ان السرد يلتهم الحياة : « كان يشعر بوجود هذا الوادي للموت كعدم وجود خانق » . وبالتماس مع الموت « تدخل آن ذات الصحة الجيدة » في المرض الذي سيدمرها . هذا الوصف للموت هو قريب جدا من موت ج. في « الحكم بالموت » او من موت الصديقة في « الرجل الاخير » او من موت جوديت في « الهنيهة المتوخاة » ، وذلك لان اللقاء مع الآخر يتضاعف على الدوام بصورة موته . ونستطيع حتى ان نقول ان كل جسد ينذر بوجود جثة هامدة ولاسيما اذا كان جسدا انثويا . وما من حياة في هذا العالم الا وتنبثق في افق من الموت ، وما من منظر الا ويتوضع على منظر مقبرة . ونتذكر ، مثلا ، في « الخالق » نزهة الكاتب مع شقيقته لويز في مقبرة كبيرة اشير الى مدخلها بضريحين ، احدهما ضريح ذو مظهر « انثوي » اي ضريح « لامع ، انيق ، يبعث الحزن في النفس ، عليه ملامح الصبا ، قريب من القلب ، كأنه سعيد » والآخر ذو مظهر «رجولي» اي فيه « حقد الصخر الاصم الاخرس » . تهبط لويز الى اعماق احد الدياميس (سراديب الدفن) وتختفي هنيهة عن عيني الكاتب . يقول بلانشو : « فكرت عندئذ ، وقد تملكني احساس غريب : قتلت نفسها ، او هي في سبيل قتل نفسها ، ولا يمكن ان ينتهي ذلك على وجه آخر ، وارتعشت ، باللغرابة ، لا من الرعب والرهبة فحسب ، بل ان الرغبة ايضا جعلتني ارتعش »

★ ★ ★

ما من امرأة تموت في هذه الاعمال الا وينحني بلانشو على موتهـا بحنان ونفور ، برعب ونهم . وما من امرأة الا وتمنحه، خلال نظرتهاالثابتة وهي تحتضر ، شيئًا من الكشف عن عمق الهاوية . كل رغبة هنا رغبة في ما يموت في الآخر . وكل رغبة في الآخر رغبة في الموت وموت للرغبة . ولربما نحو هذا الاتجاه كتب بلانشو في مؤلف صدر له مؤخرا بعنوان « كتابة الكارثة » : « ذلك ان الرغبة هي على الدوام رغبة في الموت ، لا تمن ... الرغبة التي تموت ، والرغبة في الموت ، نعيشهما معا بلا توافق في ظلام المهلة » .

تتسم هذه المقاطع من قصص الموت او الاحتضار بقدرة شبه فائقة تشهد بها الى اقصى حد قصة « الحكم بالموت » مثلا . قصص قاسية ، لا مجاملة في تفاصيلها الدقيقة . يقول بلانشو في « الحكم بالموت » : « بلغت الحشرجات حدا من الحدة والاتساع بحيث انها كانت تسمع خارج الشقة مع ان الابواب مغلقة » . ويقول في « الهيئة المنشودة او المتوخاة » : « كانت ذراعاها ممددتين بهدوء في وضع الراحة الابدية (اما يدها فقد تشنجت بقوة) ... قامت كلوديا عند ئذ بهذه الحركة : لمست ذراعها لترفعها (او لتغير وضعها) ، وبما ان الذراع لم تستجب لها فقد حاولت ان تفتح يدها . وما تلا ذلك تم بلحظة : انتصبت جوديت بحيوية عجيبة ، ونطقت بكلمتين كانهما عواء ثم انهارت على السرير . مشهد مرعب ، ولكنه ترك في نفسي انطباعا بالفرح ، وباللذة التي لا حدود لها . ارتفع هذا الرأس الرائع بحماسة ، وهذه لعمري حقيقة ، اما ان يرتمي من بعد الى مادون الارض فلا يعني ذلك ان الحماسة خفت بل يعني ان البداهة حلت محلها » .

اذا كان « الفرح » و « اللذة » ولاسيما « الحماسة » تولد خصوصا بملامسة الموت او بهبوط اجساد النساء (الى مادون الارض) ، فمما لا شك فيه ان هؤلاء النساء كن « يحيين » و « يحيين بشكل خارق »

ساعة ادركهن الموت ، وان هذا هو ما يميزهن على العموم . وان التهام الموت لحيوية الحي (واحيانا كثيرة لظاهريته) تتسم بشيء يفوق السحر . وكأورفيه نفسه غالبا ما يجد الكاتب نفسه في موقف يحاول فيه ان ينتزع اوريديس من الجحيم . انه يبعثها حية بوساطة كلمته وفي كلمته ، فيقول لها « تعالي » ولكن كلمة « تعالي » ، التي تجعلها تنهض أو تعاود النهوض لحظة ، قد لا تكون سوى طريقة لزيادة الاقتراب من المحتم . ويحل عندئذ محل وجه المرأة ، هذه المرأة ، ما يسميه بلانشو « الوجه » او « الفكر » ، وهو سراب لا حاجة به الى التجسد اذ يثير الرغبة في حالتها الصافية حين ينفصل عن اي شكل . يقول في « من لم يكن يرافقني » ؛ « ومع ذلك كنت احدق اليها ، وتركت نفسي تنحدر الى اعماقها حتى تلك النقطة التي لم اعد التفت فيها ، وذلك حتى حين كان علي ان استمع الى صراخ مالا شكل له ولا حد ، الى صراخ شيء قذر ، الى صراخ وحل الاعماق ، الى صراخ الحيوية الجامحة التي لم تكن تهتم بان تتذكرني ولا تجعلني اتذكرها ! » . هذا الحلول يعري الالحاح المبدئي للرغبة ــ التي غالبا ما تسمى سحرا ــ وهي الرغبة في اللاشيء ، والفراغ ، والموت ، والغياب .

ان وضع الجسد كجثة ، وتفسخه في تركيبه ، وانعدام كينونة كل كائن ، قد عالجها موريس بلانشو في نص معروف ورد في كتابه « المدى الادبي » ، وهو نص اساسي حتى ولو اورده الكاتب في « الملحقات » تحت عنوان هو « الصيغتان الاثنتان للمتخيل » . يقول : « ما يدهش فعلا ، حين ازفت تلك اللحظة ، ان الجثة وقت ان ظهرت في عزلتها الغريبة ، كما لو ان شيئا انسحب منا وهو يحتقرنا ، ــ في تلك اللحظة حيث الشعور بعلاقة انسانية متبادلة ينحطم ، وحيث حزننا ، وعنايتنا القصوى ، وامتياز اهوائنا القديمة لم تعد تستطيع ان تعرف ما تهدف اليه ، فتتهاوى علينا ، وترتد الينا ، ــ في تلك اللحظة حيث حضور

الجثة هو امامنا حضور للمجهول ، وعندما بدا المرحوم المأسوف عليه يشبه نفسه ... ولكن تراه يشبه من ؟ انه لا يشبه شيئا ... عندئذ ، وفي هذا الوضع اقترب الموت منه في غياب هويته الاساسية ... ذلك « ان الانسان ينحل بحسب صورته » .

هذا التحليل الطويل الدقيق للجثة ، وما يحويه من اهمية تتعلق بالوضع المضاعف للصورة ، هو ذاته ايضا صورة رهيبة ، لا يدعمها المؤلف الا بممارسة شيء من السخرية غير العادية في اعماله . فعبارات كـ « المرحوم المأسوف عليه » و « الفقيد الغالي » ، وهي مستعارة من اللغة التقليدية اليومية ،تشهد ، في نوع من القهقهة ، على استحالة الهدوء في الاسلوب ، وهي تشكل حواجز تقي من الدوار .

* * *

ان صورة المأتمي في صفتها السخرية ، والصلة التي تربط بين الرغبة والموت ، والالتباس الدائم لعنف المجلجمة في الجنس والموت ، وقد اجتمعت كلها في روايات موريس بلانشو وقصصه ، لا تضيء الا قسما من اعماله ، وهو قسم تمكن الكاتب في ضوئه من ان يصل الى القمة في كتابه « لوترياموں وساد » . ذلك ان اهتمام بلانشو بساد ليس عرضيا ولا يتعلق بمجرد زي ثقافي شاع في العصر . وقد يستغرب هذا الاهتمام من تتبع بلانشو حتى تلك الفترة في فكره اكثر مما تتبعه في رواياته وقصصه . واذا كان الادب السادي يضيء هذا الاتجاه الاول ، فان فكر ليفيناس Lévinas هو الذي يضيء الاتجاه الثاني فيجعل « مفهوم الاخر » يدخل في الاعمال ويحمله على اية حال معاني جديدة .

لا شك في أن تحليل الفكر السادي لا يبرر السادية . ولكن من المؤكد ان موريس بلانشو قرا اعمال المركيز دوساد اكثر من مرة ووضعه في حجمه الطبيعي عندما كتب : « من لا يدرك في هذه المبنات الهائلة ان الذين ماتوا لم يعد لديهماي وجود واقعي ، وانهم اذا اختفوا بهذه

السهولة المثيرة للسخرية فلانهم ازيلوا بفعل تدمير كامل ومطلق ، وانهم لم يكونوا هنا ولم يموتوا الا ليشهدوا على هذا النوع من الزلزال الاصلي الخاطىء ، من هذا التدمير الذي لا يعنيهم فقط بل يعني الاخرين جميعا ؟ » هؤلاء النساء اللواتي ضحي بهن « كن قد لقين الموت قبل ان يدركهن الموت ، والغي وجودهن وحبسن في الفراغ المطلق لسجن « باستيل » لم يعد الوجود يدخل اليه ، ولم تعد حيواتهن تصلح الا لتجعل صيغة الموت ملموسة وتمتزج بها » . ومن غير ان يقر بلانشو بالسادية يعترف لدى ساد ، على الاقل ، بتشوش الاخر مع الموت ، او لربما ايضا بتجربة الموت لديه كما لدى اي شخص آخر .

يشوب التعقيد العبور من المركيز دوساد الى عمانوئيل ليفيناس . وفي تأمل معسكرات الاعتقال يغادر فكر موريس بلانشو وجهة نظر الجلاد المعذب او « حجة ساد » كما يغادر دوار السيطرة ليعالج وجهة نظر الضحايا . وهنا يدخل مفهوما « السلبية » و « المسؤولية » ، الخاصان بعمانوئيل ليفيناس ، في التفكير البلانشوي . ويجب ان نتابع في تفاصيل المقاطع بدقة هذه المناقشة الجديدة للاخر والموت . يقول بلانشو في مؤلفه « كتابة الكارثة » : « اذا كان « الاخر » يلجأ الي فكانه يلجأ الى شخص ليس انا ، الى اول شخص يقابله او الى آخر بني البشر ، لا الى الفريد الذي اردت ان اكونه ، وبذالك يعزو الي السلبية ، متوجها فيّ الى فعل الموت ذاته » . ومع ذلك فـ « سلبية » الانا في علاقتها بالاخر تتحرر من كل تفسير سادي ـ مازوشي . يقول في الكتاب ذاته : « في الماضي كنت الجأ الى العذاب . . . ولكن كلمة عذاب شديدة الالتباس. . . » . ويؤكد بلانشو في الكتاب ذاته ايضا وكانه يرد علينا : « ان علاقة « الغير » بي تحاول ان تبدو سادية ـ مازوشية . لو لم تسقطنا هذه العلاقة باكرا خارج العالم ـ خارج الكينونة ـ حيث وحدهما الطبيعي والشاذ او الخارج عن المالوف لهما معنى » .

على ان غموض « السلبية » لا يفوته . ان السلبية لا تتعلق بالاخر الا عندما يتغير هو نفسه ، وخصوصا بصفة كونه معذبا او مضطهدا (بكسر الذال والهاء) ، وبعبارة اخرى « فان التعذيب او الاضطهاد الذي يهيؤني لاطول انواع الصبر والذي هو في نفسي الامل المغفل ، لا يجب علي فقط ان اجيب عنه بالرفض ، والمقاومة ، والصراع ، والعودة الى المعرفة (العودة اذا كانت ممكنة ـ اذ من الجائز الا يكون ثمة عودة) ، والى الانا التي تعرف والتي تدري انها معرضة لا للغير ولكن لـ « ضمير المتكلم » الخصم ، ومعرضة كذلك للقوة الفائقة للانانية وللارادة القاتلة ... » . انها اعتبارات قد تتطلب الرجوع الى ساد والى « السيطرة » و « الفريد » ، وذلك لاننا نبصر جيدا فيم يتغير وضع الضحايا بحسب خصوصية او عموميته ، وبحسب فرديته او جماعيته .

على ان العلاقة بين ساد وليفيناس ليست موضوع مقالتنا هذا ، ولذا نكتفي بان نقدمها في صيغة سؤال ، وفيما عدا هذه الاشارات ، ولكي نظل في قلب المناقشة المتعلقة بـ « الاخر » والموت ، يمكننا ان نتأمل مقطعا حديثا لبلانشو يلقي ضوءه وظله معا على الفكر التي توسعنا فيها هنا يقول بلانشو : « ان موت « الآخر » هو موت مضاعف ، وذلك لان « الاخر » قد اصبح الموت وهو يثقل نفسي بهاجس الموت » .

العزلة الأبدية
في أعمال غبرييل غرثيا مركيز

بقلم : جان إيف بوييتو

« في هذا الجو البليد من التداعي العام . طاف من ظلوا على قيد الحياة القاعات التي لا تحصى في القصر الرئاسي حيث ما تزال توجد آثار ومخلفات تراكمت خلال خمسة اجيال . ولكن الابقار الشاردة مضغت بعضها ودمرت البعض الاخر » . هكذا تبدأ رواية « خريف البطريرك » للكاتب الكولومبي العالمي غبرييل غرثيا مركيز . فتصور لنا (بحركة كاميرا بطيئة) منظرا فخما يقوم على انقاض العظمة ويثير في الوقت ذاته الضحك والرثاء ، والسخرية والتمزق ، ويشهد على انهيار الامبراطوريات وعلى نهاية الحضارات التي ما تزال تعيش لفترة وهي ضائعة على اطراف الصحراء كالمدن التي تجتاحها الرمال ، وتنسى على الشواطىء الراكدة تحت ثقل الحرارة الخانقة للصيف الاستوائي . وعندما وصل الباقون على قيد الحياة الى عرين الطاغية اخيرا لم يتجرأوا تماما على تصديق ما تراه عيونهم « فتلك كانت المرة الثانية التي يكتشفونه فيها على هذا الوضع في مكتبه ، وحيدا ، مرتديا ملابسه ، ميتا موتا طبيعيا تحت رقاده المزيف ، كما انبأتهم بذلك العرافات منذ عهد بعيد » . يقلق هذا التضاعف الجديد لكثرة ما يتعلق بالمستحيل . ومع ذلك فهو ليس سوى صورة من الصور المتناقضة التي تشكل عالم غبرييل مركيز ، هذا العالم الذي يمكن المرء فيه ان يكون ، في الوقت ذاته ، هنا وفي مكان آخر (كالبطريرك وقرينه ، او كالكولونيل اوريليانو بوينديا في « مئة عام من العزلة ») وبالتالي يمكن المرء فيه ان يكون او لا يكون .

عالم غريب عجيب حيث الشكوك التي اقيمت حول الوضع الانساني تتهاوى بمكر وتتهرب ، وحيث الوقائع العائلية ، والتفاصيل البيتية ، والمطبخ ، والمناقشات المملة ، والذباب توجد مع ذلك في امكنتها العادية الامنة . ومن المؤكد ان هذا المركب الشاذ الذي وضعه مركيز بانه « سحري ــ واقعي » يثير الحيرة ، ويبدو عالما من حكايات الاطفال اكثر مما يبدو عالما قصصيا ، واننا لنستسلم له بمتعة الطفولة والدهشة السحرية التي طالما حلمنا بها سرا . عندئذ تتكشف القضايا الحيوية للبالغين ، واكثر المشروعات خطورة كالاستيلاء على السلطة ، او شن الحرب ، او قيادة المعارك ، او ملاحقة الحجر الفلسفي ، فتظهر كحكايات تروى للكبار .

لا شك في ان قراءة مركيز متعة مؤكدة ، وهي اقل براءة مما يمكن الخيال ان يتصوره . ذلك ان العجيب يقودنا رأسا الى عالمنا ، هذا العالم الذي نعيش فيه ومع ذلك لا نراه لاننا حبيسو افكار مهيأة الصنع تحجب عنا الواقع .

لا شيء في الواقع يسير بدافع ذاتي ؛ ولكل حادثة عدة معان ، وترى الذاكرة ذاتها احيانا متناقضة او مكذبة بطريقة حتمية . ففي النظام الاستبدادي تملك الحقيقة الرسمية في الظاهر الرفض وواقع ما تقترفه الدولة من جرائم ، وهكذا فان العمال الزراعيين المضربين الذين اطلقت عليهم نيران الرشاشات في ماكوندو وحمل القطار في الليل جثثهم قد اختفوا بكل هدوء وبساطة ، وحين يعود خوسيه اركاديو الثاني الى القرية لا يجد اي اثر للمجزرة ، لقد فرضت الحكومة سيطرتها ، كما نجحت تقريبا كل ديكتاتورية اميركية ــ لاتينية او سواها في فرض استبدادها بمثل هذه الطريقة او ما يشبهها . في رواية « خريف البطريرك » تبلغ السلطة حدها المطلق حين تتوصل الى ان تختفي هي نفسها ، وان تجعل سلسلة ابتزازاتها واغتصاباتها تتوافق مع طيران الببغاوات ، او مع سوء الاحوال الجوية ، او مع النزاعات العائلية

العنيفة ، او مع الاحتفالات التقليدية ، عندئذ استطاع الرغب ان يسود لانه لم يتجزأ ، ووقف التاريخ بعد ان شلته حواجز الابدية . وللتعبير عن هذا الركود اللا واقعي الذي فرضه الكابوس ، عثر مركيز على لغة تتسم بالعبقرية اذ كتب كتابا تتطاول الجمل فيه شيئا فشيئا وخارج حدود القياس ، وتتضمن في ذاتها المزيد من الاشخاص ، والاصوات المختلفة ، والحركات الخرقاء ، والصور التي يتناوب فيها الابتذال والفخامة ، وذلك في طابع هزلي يجعلنا احيانا ننسى الرعب الدموي ونستسلم لنوع من عدم الانتباه .

★ ★ ★

كل هذا يجري بطريقة طبيعية جدا حتى اننا لا نكاد نتنبه لها . ذاك هو مثلا الغجري الاسطوري ملكيادس ، المسافر الذي لا يتعب ، الممسك ببعض اسرار العالم التي لا تحصى : أنه يتهاوى تحت وطأة الحمى على الرمال التي انحسر البحر عنها في سنغافورة ، ويرى جسمه في بحر جاوا ، ولكن ذلك لا يمنعه ابدا من الرجوع الى « ماكوندو » ليحرر هذه القرية من طاعون الارق ، ثم لا يلبث فيما بعد أن يسقط سهوا ، بيد اننا لا نؤمن بسقوطه واختفائه لانه يستمر في سكنى الاماكن المحيطةبالقرية هذه اللا قابلية للاختفاء تظهر لدى اكثر من شخص من شخوص غبريل غرثيا مركيز . ذاك شأن پرودانسيو اغويلار ، منافس خوسيه اركاديو بويندیا في مخاصمات الديكة ، يقتل بالرمح في اثناء مبارزة ، ويظل يسكن مع قاتله ، من غير أن يحقد عليه ، وتدور بين الاثنين محادثات طويلة . وحين ينطفىء البطريرك بدوره ، تستمر اورسولا في المجيء لتجلس على ركبتيه وتروي له اخبار الاسرة ، لكنها الوحيدة التي تراه ، اما الآخرون فيعتقدون انها تتحدث مع نفسها ، وانها تخرف ، بينما هي في الواقع تعيش ، ككل شخص منا ، في عالم مأهول بأشباح الذكريات . ولا يأخذ الفصل بين هذا العالم والعالم الاخر المنطق اليومي بعين الاعتبار ، اذ يتجاوز المرء باستمرار الخط حتى ينتهي به الامر الى الا يعرف هل هو مايزال موجودا في عالم النذر والتنبؤات ام في آثار الحوادث المكتملة .

ذلك ان التتابع الزمني الذي يساعد المجتمعات البشرية على وضع شيء من النظام في تواريخه وفي التاريخ بمعناه الشامل يخرج عن خطه على الدوام . ففي رواية « خريف البطريرك » كما في رواية « مئة عام من العزلة » يظل الزمن مهددا بالتكرار الملح للوجوه ذاتها التي تظهر في الاوقات المحددة ، وتتلفظ بالكلمات التقليدية ، وتنظر الى العالم بملامح العزلة ذاتها ، وبذلك توقع او تضبط ايقاع الديمومة البطيئة للاشياء الثابتة . وينسحب خوسيه اركاديو بوينديا من التاريخ يوم يغدو كل يوم مماثلا لما سبقه من ايام . يقول لاوريليانو : « فجاة ادركت اننا نعيش يوم الاثنين ، وهذا اليوم هو كامس تماما » . وعلى هذا فان ما يوجد لديه من الان فصاعدا هويوم فريد يتعايش فيه جميع الذين يستطيع ان يتذكرهم . وحتى في رقاده يريد التكرار الثابت للغرف المتماثلة التي يطوف فيها كل ليلة وهو يحلم ، كما لو انه يطوف في معرض للمرايا المتوازية . وبدوره يرى الكولونيل اوريليانو الزمن راكدا (يوما من ايام الثلاثاء) ويرى الحلم ذاته لمنزل خال جميع جدرانه بيضاء . اما اورسولا فهي تعرف ان الزمن يدور في حلقة ، وان الذكريات تنتقل بالصفات الوراثية والاسماء الصغيرة والاحلام ، وانه لا حاجة الى الموت من اجل ذلك . يقول الكاتب : « لم يكن تاريخ الاسرة سوى عجلة مسننة لتكرارات لا يمكن تحاشيها ، عجلة تدور وتستمر في الدوران حتى الابد لولا البلى المتدرج الذي يصيب محورها والذي يتعذر اصلاحه » .

كل الحيوية الهائلة وكل الطاقة الخارقة اللتان تحركان اشخاص غبرييل غرثيا مركيز لا تمنعان من ان يقضي هؤلاء الاشخاص حياتهم وهم يدورون حول هذا التالق الزمني الذي اتخذ في احدى حجرات الذاكرة صورة الابد ، وحكم على جميع الذين خضعوا لتاثيره او سحره بعزلة لا علاج لها . يأتي وقت يتجمد فيه بشكل نهائي اكثر اليهجانات جنونا . وذلك كما تتوقف المعارك ، وتهدا الاصوات والضحكات وحتى طيران الحشرات وقت اشتداد القيظ تحت السماء المشتعلة لجزر البحر الكاريبي ، في ساعة القيلولة الهامدة حيث الحزن وتداعي عالم مهمل يصبحان من جملة الاشياء التي لا تطاق .

إشارات

(١) فرانسوا نوريسييه Nourissier (المولود عام ١٩٢٧) : روائي وكاتب دراسات وناقد فرنسي مشهور . من أهم أعماله : الماء الرمادي ، جسد ديان ، رب المنزل ، المانية ، رسالة الى كلبي وسواها .

(٢) الهدرة : L' Hydre افعى خرافية هائلة ذات تسعة رؤوس .

(٣) شارل صانصون (١٧٤٠ - ١٧٩٣) : جلاد باريس . اعدم الملك لويس السادس عشر بالمقصلة . - هنري ، ابنه وخلفه (١٧٦٧ - ١٨٤٠) اعدم الملكة ماري انطوانيت بالمقصلة ايضا .

(٤) راجع كتاب « الانسان امام الموت » لفيليب آرييس ، دار النشر « سوي » باريس ، ١٩٧٧ .

(٥) الالفية Millinarisme نظرية بعض الكتاب المسيحيين القائلين بملك السيد المسيح على الارض مدة ألف سنة قبل قيامة الموتى .

(٦) البارون ايزيدور تايلر Taylor (١٧٨٩ - ١٨٧٩) : رحالة واديب انساني فرنسي ولد في بروكسل ، وهو مؤلف « رحلات مثيرة في فرنسا القديمة » . كان مفتشا في الفنون الجميلة وعمل لصالح الفنانين .

(٧) بيتروس بوريل Borel (١٨٠٩ - ١٨٥٩) : شاعر وروائي فرنسي . من أشهر اعماله رابسوديات ، السيدة بوتيفار ، حكايات لا اخلاقية .

(٨) الويزيوس بيرتران Bertrand (١٨٠٧ - ١٨٤١) شاعر فرنسي . له « غاسبار الليل » وقد طبع بعد وفاته .

(٩) بيرانيزي الاب : هو جيام - باتيستا بيرانيزي Piranesi (١٧٢٠ - ١٧٧٨) : مهندس معماري ونحات ورسام ايطالي . نحت بكثير من الاصالة والروعة موضوعات للعمارة ، ووضع اكثر من الفي رسم مطبوع كمتتابعات « السجون » و « مناظر من روما القديمة » ، وقد استوحاها الفنانون التشكيليون من المدرسة التقليدية الجديدة - ابنه ، فرنشيسكو ، نحات موهوب ولد في روما (١٧٤٨ - ١٨١٠) .

(١٠) فيكتوريان ساردو Sardou (١٨٣١ - ١٩٠٨) مؤلف مسرحي فرنسي . كتب مسرحيات تاريخية منها « السيدة الزعجة » و « التوسكا » عضو في الاكاديمية الفرنسية .

(١١) سيرارثر كونان دويل Doyle (١٨٥٩ ـ ١٩٢٠) : مؤلف روايات بوليسية بطلها شرلوك هولمز الشهير الذي يعتبر نموذج المخبر السري الهادي .

(١٢) الاللفيون : انظر شرحها في الاشارة رقم (٥) .

(١٣) جول باربي دوربفيي Barbey D' Aurerilly (١٨٠٨ ـ ١٨٨٩) : مجادل وناقد وكاتب مسرحي فرنسي . من اعماله : المسحورة ، الفارس ديتوش ،الشيطانيون

(١٤) ليون بلوا Bloy (١٨٤٦ ـ ١٩١٧) : كاتب فرنسي ، ومجادل عنيف ، ومؤلف هجائيات وروايات ومذكرات . من أشهر اعماله : اليائس ، المرأة الفقيرة ، بالاضافة الى ما ورد من هذه الاعمال في سياق المقال .

(١٥) جوريس كارل ديسمنس Huysmans (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧) كاتب دراسات فرنسي . له : الاتجاه المعاكس ، هناك ، في الطريق ، الكاتدرائية .

(١٦) غوستاف مورو Moreau (١٨٢٦ ـ ١٨٩٨) : رسام فرنسي . أبدع ميثولوجيا تتألق بالقصص والرموز . كان استاذا للرسامين ماتيس ، وماركيه ، وروو .

(١٧) ايليمر بورج Bourges (١٨٥٢ ـ ١٩٢٥) : كاتب فرنسي . مؤلف قصص اشهرها « غسق الالهة » ، ومسرحية عنوانها « السفينة الشراعية » .

(١٨) ما قبل الرافائيلية Préraféalisme نظرية الرسامين الانكليز الذين ارادوا تجديد فن الرسم بتقليد الرسامين الايطاليين السابقين لرافائيل .

(١٩) هيرودية Hérodiade زوجة هيرودس انتيباس غير الشرعية . حملت زوجها على قطع رأس يوحنا المعمدان .

(٢٠) دانتي غبرييل روسيتي Rossetti (١٨٢٨ ـ ١٨٨٢) : رسام وشاعر انكليزي . كان احد رواد الحركة ما قبل الرافائيلية .

(٢١) رنيه لاليك Lalique (١٨٦٠ ـ ١٩٤٥) : مزخرف فرنسي برع في صنع الزجاج المقولب وزخرفته .

(٢٢) اميل غاليه Gallé (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) : فنان فرنسي . مهر في صنع الزجاج والابنوس .

(٢٣) ايزادورا دانكان Duncan (١٨٧٨ ـ ١٩٢٧) : راقصة امريكية شهيرة . كان لابحاثها ورقصاتها الابداعية المعاكسة للاشكال التقليدية في فن الباليه تأثير كبير في الرقص الحديث .

(٢٤) موريس ميترلنك Maeterlinck (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) : كاتب بلجيكي كبير يكتب بالفرنسية . جمع في مسرحياته بين الرمزية والصوفية . من اشهر اعماله : الاميرة مالين ، بيلياس وميليزاند ، الطائر الازرق . وله دراسات قيمة منها « حياة النحل » حاز على جائزة نوبل للاداب عام ١٩١١ .

(٢٥) جورج باتاي Bataille (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢) : روائي وفيلسوف فرنسي كبير . أحدث تأثيرا عميقا في الادب بكتاباته المركزة على الجنس وهاجس الموت . من اعماله : التجربة الداخلية ، زرقة السماء ، بالاضافة الى ما ذكر منها في سياق المقال .

(٢٦) المركيز دو ساد Sade (١٧٤٠ ـ ١٨١٤) : روائي وفيلسوف فرنسي . تصور لنا رواياته اشخاصا تتملكهم لذة الانحراف الجنسي بتعذيب النفوس البريئة (السادية) ولكن أهمية اعماله تقوم على العرض الذي اورده فيها والذي يعبر عن تمرد انسان حر على الالهة والمجتمع . من اعماله : جوستين ، الفلسفة في المخدع ، جوستين الجديدة ويليها تاريخ جولييت ، شقيقته ، وهي تقع في عشرة مجلدات ، جرائم الحب ، دورسيه ، ١٢٠ نهارا من سدوم ، الدفاتر الشخصية ، وسواها .

(٢٧) ماري ـ كلود دو برونهوف Rrunhoff كاتبة فرنسية مستشارة في الشؤون الادبية لدى داري النشر كاليمار الفرنسية و الفريد كنوف الامريكية .

(٢٨) النو No' مسرحية غنائية يابانية ، تمتزج فيها الموسيقا والشعر والرقص .

(٢٩) الكابوكي Kabuki : نوع من انواع المسرح الياباني ، يتناوب فيه الحوار مع الاقسام المرتلة او المغناة ، ومع فواصل من رقص البالية .

(٣٠) تشيكا ماتسو Chikamatsu (١٦٥٣ ـ ١٧٢٥) : مسرحي ياباني كبير . يعتبره بعض النقاد شكسبير اليابان . كتب نوعين من المسرحيات لمسرح العرائس للكبار : المسرحيات التاريخية والمسرحيات العائلية . وله ايضا مسرحيات من نوع الكابوكي . ذو موهبة وخيال . عالج معالجة غير مالوفة موضوعي الحب والموت . من أشهر أعماله انتحار الحبيبين في سونيتزاكي ، ومعارك كوكسينغا ، وسواها .

(٣١) المتعية Hédonisme أو مذهب المتعة : مذهب يقول بان اللذة والسعادة هما الخير الاوحد أو الرئيس في الحياة .

(٣٢) موريس بلانشو Blanchot (المولود عام ١٩٠٧) : كاتب دراسات فرنسي كبير . من اشهر اعماله : أمينا داب ، الخالق ، الانسان الاخير ، وسواها مما ورد ذكره في سياق المقال .

(٣٣) فرانسواز كولان Collin : اديبة فرنسية . لها كتاب « موريس بلانشو وقضية الكتابة » الصادر عن دار النشر « غاليمار » ، باريس .

أدب

شعر

بباب البساتين والنوم

فوّاز عيد

قصّة

باب المدينة

يوسف القعيد

شعر

بباب البساتين والنوم

شعر: فواز عيد

صديقين كنّا زماناً

أنا .. والرياحُ الأليفهْ

ننامُ معاً ..

والشموسُ اليراعاتُ من خلفنا ..

والصحارى الشفيفهْ

من خلفنا عاصفاتُ الطيورِ التي تدركُ الآلَ ..

عند الظهيرهْ

فلا تُقبل الأرضُ في عُريها . .

للبياضِ الأخيرِ . .

السوادِ الأخيرْ

الدموعِ الأخيرهْ

ولا تستوي الأرضُ . قاعاً . . زجاجاً من الملحِ

شمساً ضريره

ظمأً من غبارِ الخيولِ . . المسافاتِ . .

الأغنيات الخفيفهْ

٭ ٭ ٭

حبيبين كنا . . صغيرين . .

نأوي مساءً إلى قُبّة .

فأفتحُ نافذةً بين نومي . . وبستانِها السنديانْ

فينحسرُ الثوبُ عن بيدرينِ من القمحِ . .

يحميهما طائرانْ .

ونقتسمُ الأرضَ ما بيننا . .

من الماء . . حتى الأناشيدِ والخبزِ . .

حتى الحريرِ . . وظلَّ الشجرْ

من النهرِ . . حتى حصونِ الأمانْ

من السيفِ والدمِ . . حتى الولادةِ والابتسامهْ .
من البحرِ في الليلِ . . من غابةِ التوتِ . .
حتى المصابيحِ . . حتى المنافي
من الحُلُمِ . . حتى شواطىءِ « طنجةَ »
حتى قناديلِ « إشبيليا »
من الرغبةِ . . الثلجِ والنارِ
حتى الذراعينِ . .
والقبلةِ الأُقحوانْ . .
فأحلَمُ عنها . . وتَحلُمُ عني . .
ونحنُ . . ببابِ البساتينِ والنومِ . . مستقظانْ

حبيبينِ كنّا صغيرينِ . .
كنتُ أليفاً . . وكانت أليفهْ
وكنا . . ننامُ معاً في الحقولْ . .
ونهربُ إن أدركتْنا الفصولْ
حبيبينِ كنّا صغيرينِ . .
أحمل عنها السّلالَ الصغيرهْ .

ويحملُ عني التعبْ .

وتنزلُ للماء قبلي

فيضطربُ الماء طوقاً فطوقاً . .

فأعرفُ ما يُضمرُ الماءُ :

هذا الذي مرَّ في الماءِ . .

أيقظَ حتى الحصى . .

أيقظَ الوردَ في الماءِ . . جاريةَ الماءِ

مَنْ تحكمُ الماءَ بالهمسِ والانثناءْ .

فتُقبلُ سيدةُ الماءِ . . زوجته النائمه

تُعاينُ هذا الذي مرَّ في الماءِ . .

هذا الذي ذكرَّ(١) الماءَ

هذا الذي أيقظَ الرغبةَ النائمهْ

وأيقظَ في الماءِ . . ماءَ الحياةْ

تُعاين هذا الذي يخفقُ الآنَ حياً . .

بلونِ النهارِ المُصنعِ جسماً

---

(١) ذكر : جعله ذكرا .

ليسكنَهُ الوردُ . . والعشبُ . . والقُبرّاتْ
تدورُ قليلاً حواليهِ . . سيدةُ الماءِ . .
زوجتهُ الهائمهْ
وتَسكُنُ سجّادةٌ من حريرْ
وأنثى صغيرهْ .
مضى زوجُها في المساءِ الضريرْ
فذابتْ على صفحةِ الماءِ مرآتُهُ العائمهْ

– أهذا الذي حرّكَ الماءَ
قال لزوجتهِ يومها :
أنتِ ما عدتِ لي . .
وأنا لم أعدْ مثلما كنتُ
آكلُ ما تأكلينَ . .
أنامُ . . إذا نمتِ
أصحو . . إذا نمتِ . .
أصحو . . فألقاكِ في جانبي
تتجسّين نبضي . .

تجيئين لي بالدواءِ الأخيرْ

أنا لم أعدْ - مثلما كنتُ - رَخْصاً . .

وأنتِ الجميلةُ والسيدهْ .

لكِ الرقصةُ المشتهاةُ . .

ولي أن أصفقَ حيثُ مررتِ . . .

وحيثُ انجرحتُ عميقاً . .

وأنّى مررتِ . . انجرحتُ عميقاً .

أنا لم أعدْ ذلك الماءَ . .

ما عدتُ أسمالهُ . .

صرتُ حراً طليقا .

جناحاً يغادرُ من غير إذْنٍ . .

بلا ذكرياتْ

أنا سيدٌ . . عدتُ أختارُ ما كنتُ أهوى

وتجرحني من أريدُ بأن تعبرَ الماءَ

وحدي أرى لونَ هذا النهارِ . .

المُصنعِ جسماً

لِـيكنَهُ الوردُ . . والعشبُ . . والقُبّراتْ

* *

ووحدي أطُوفُ بها في جروحي

فتمضي معي . .

مسافةَ تنهيدةٍ واحده

مسافةَ نظره

مسافةَ خوفِ البدايةِ . .

خوفِ الحروفِ الحرونِ . .

التي لا تصيرُ كلاماً أنيقاً يمرّ بروحي

مسافةَ أنْ تدركَ الآنَ :

أني نسيتُ الكلامَ المبعثرَ في الضوءِ . .

والنارِ . .

والأُحجياتْ .

وأني نسيتُ الطرائفَ . .

أني نسيتُ ابتذالَ الأحاديثِ في السوقِ . .

واللغةَ الفاتره

مسافةَ أنْ تدركَ الآنَ :

أني اختلفتُ . . اضطربتُ . .

اقتربتُ من النارِ في لغة الحبِّ . .

. . أقفلتُ بابي على لغةٍ غابره

وصرتُ كما النارِ أحكي :

أشبُّ . . فيدركُ من كانَ يمضي إلى جانبي . .

بأني احترقتُ . .

. . وأخبو فيدركُ من كان يمضي إلى غيرِ دربي

بأنَّ الرمادَ مضى للمواقد

وما فيهِ من عمرهِ غيرَ جمره

تشابرُ للغدِ . . كيما أفيقَ غداً للحياة

وكيما أحبَّ بلا مفردات

بلا لغةٍ عَدَّبةٍ منتقاة

* * *

حبيبين كنّا زمانا

أنا . . والرياحُ الصديقه

حبيبين كنا . . صغيريْنِ فرّا مع الطلْعِ . .

زادتْ زهورُ المروجِ حديقه

وزدتُ اعتناءً بما تشتهي من أحبُّ . .

فنمنا على العشبِ . .

. . كان لها قلبُ طيرٍ صغيرٍ يجاورُ قلبي

ونحن معاً نائمانْ

فأحلمُ عنها . . وتحلمُ عنّي

وأدخلُ في نومها . .

حين تخرجُ مما أراه بنومي

فيختلطُ الشرقُ بالغربِ . .

تأتي الحكوماتُ . .

كيما تُعيد الحقوقَ المضاعةَ لي . . أو . . لها

لتفصلَ ما قدْ حلمتُ به طيلةَ الليلِ . .

ما طافَ بي

عن الأمنياتِ . . التي قد دخلتُ عليها

بنومِ الحبيبةِ في جانبي

أفقنا معاً .

خضعنا وقلنا معاً : فليكنْ

* * *

فلما انتهوْا . . لاحظوا أننا . .

حلمنا كثيراً .

ملأنا العنابرَ . . بالخبزِ والتوتِ

بالماءِ والقوتِ

بالحبِ . . والأقحوانِ الكلامِ . .
يدقّان في الليلِ بابَ البيوتْ

* * *

ملأنا العنابرَ تيناً . . وخمراً
لعرسِ القطافْ
زحمنا الحقولَ بمن يزرعُ الأرضَ . .
من يحرثُ الأرضَ . .
من يحملُ الثوبَ للماءِ . .
حتى يعودَ لنا سيداً . .
لا يُطيق الجفافْ

* * *

حلمنا بما يرسمُ الصبيةُ الجالسونَ بضيقِ المقاعدِ . .
والمدرسهْ
معاً يرسمون :طيوراً . . وماءْ
زهوراً . . وماءْ
بيوتاً . . وماءْ
حقولاً . . وماءْ
بجانب كلِّ الذي يرسمونَ . . يضيفونَ : ماءْ
فلا شيءَ يبقى جميلاً . .

وفيْ قلبه يستريحُ الظمأْ

ولا شيءَ يبقى كريماً . .

وما في سواقيهِ غيرَ الظمأْ

ولا شيء نمضي به للحروبِ . .

إذا كانَ للماءِ تُجّارهُ . .

في زمانِ الظمأْ

* * *

حلمنا كثيراً

جمعنا طيورَ الطفولةِ من دفترِ الرسمِ . .

كانت ترفرفُ فوقَ الورقْ

إذا ما سهونا قليلاً

وترقو . . إذا ما سهونا كثيراً

وحين ابتعدنا

تفتّقَ سوقٌ من اللغوِ . . والشّغبِ المدرسي

من القُبُلاتِ بكلّ اللغاتْ

كما يلتقي العائدونُ من الحربِ . .

تحت المصابيحِ . .

بالنسوةِ الباكياتْ

تعودُ القطاراتُ ليلاً . .

فتشتبكُ الأذرعُ الهابطاتُ
بأيِّ ذراعينِ تنتظرانْ
يعانقُ هذا الغريبُ . . غريبهْ
فتسألهُ : أين كنتَ . .

لماذا قطعتَ الرسائلَ عني
وما يخرجانِ من البهوِ . .
حتى تكُفَّ المصابيحُ عن مغزلِ الصوفِ . . تحتَ المطرْ
- غريبٌ يخبىءُ في معطفِ الحربِ . . بنتاً غريبه
فما يصلانِ إلى بيتِها في أقاصي المدينةِ . .
حتى يصيرَ حبيباً لها . .
وتصيرَ حبيبهْ .

– – –

حلمنا كثيراً . .
برفِّ العصافيرِ بين الدفاترِ
سوقِ العصافيرِ فوقَ الورقْ
وقلنا : نُزيّنُ فيها المتحفَ . . والدورَ . . والأمسياتْ
نزيّنُ فيها بيوتَ المحبينَ . .

حتى تطولَ الزيارةُ في الليلِ والثرثراتْ
وكنا نخافُ :
بأنْ تستفيقَ العصافيرُ . . أن ترْجِعَ الذاكرهْ
فتختارَ لونَ العيونِ الصغيرهْ
وتختار أسماءَها في الحقولْ
وتختارَ أن تسعدَ النهرَ عند الظهيرهْ
وأن تعرفَ الحبَّ . . والقُبُلاتْ
وأن تَصْطفي لغةً ضيعتْها
فلم يبقَ منها سوى المفرداتْ .

حلمنا كثيراً
ملأنا المنابرَ بالعائدين من الخوفِ
بعد الغيابِ . . السفرْ
وبالراجعينَ مع الفجرِ . . من رقصةٍ . .
أو سهرْ
ملأنا المنابرَ من كلِّ شيءْ
تركنا فراغاً مريحاً . . لمن سوفَ يشكو
رسمنا يداً حرةً حاسمهْ .
تُباركُ من يعبدُ الأرضَ . .

من يعبدُ الوطنَ المُشتهى

وتسمحُ أن نستعيدَ الحياةْ

وأن يعبرَ الخوفُ . . والذكرياتُ .

طريقاً طريقاً . . وداراً فدارْ

: نداءاتِ صرعى . . سهولاً من النملِ . . ليلاً موّاتْ

عجولَ المحيطاتِ في ساعةِ للمخاضِ . .

دماءٌ على الثلجِ . .

كنّا صغاراً . .

نمرّ بما يرسمِ الصبيةُ الجالسون . .

بضيقِ المقاعدِ . . نغفو قليلاً

فنرسمُ طيراً صغيراً وماءُ

زهوراً . . دماءْ

بيوتاً . . وماءْ

ونرسمُ أيضاً . . قرىً تشترينا بجرعةِ ماءْ

— — —

حلمنا كثيراً

ملأنا العنابر من كل شيءٍ .

صرفنا لمن مرّ في حلمنا

دواءٌ . . وتوتْ

وحباً . . وتوتْ

وعرساً يمرّ بكل البيوت .

– – –

كبرنا قليلاً . . فقالوا لنا . .

لكمْ ما حلمتم به طيلة الليلِ . .

لكنْ . . سنودعه عندنا

فأنتم صغارٌ . .

ولا تستطيعونَ أن تأخذوا ، حلَمتمْ به مرةً واحده

ومرَّ الزمانُ . . الشموسُ اليراعاتُ . . والأسلحه

فصارتْ لنا ذكرياتٌ . . وتوتْ

وخوفٌ . . وتوتْ

يدقّانِ في الليلِ بابَ البيوتَ

– – –

قصة

باب المدينة

يوسف القعيد

وقفت الام ، تحمل على يديها الطفل الصغير ، على باب المدينة . فلاحة قادمة من القرية البعيدة . تطرق باب المدينة ، ومعها طفلها . لم تكن تعرف ان المدينة لها سور ، وان من السور ، وعلى الأبواب حراس . وان الحراس في أياديهم السلاح ، وفي جباخاناتهم الذخيرة الحية ، وفوق رءوسهم الخوذات . وعلى صدورهم وفوق أذرعهم الدروع . وان باب المدينة . يبدأ من الارض ، ولا ينتهي سوى في السماء ، ويسد عين الشمس ، ونور النهار وظلام الليل ، وحر يؤونه وبردامشير وغبار الخماسين . وان باب المدينة يفتحه الحارس ، عندما يعطيها الاذن بالدخول ، ويغلقه بعد عبورها مباشرة .

لم يكن باب المدينة ، مثل باب البيت ، الذي اخذوه منها ، في القرية البعيدة ، ليس بابا من الخشب ، له ضبه ، وله مفتاح ، ولكنه قطعه من الحديد ، على شكل عيدان مثل قضبان السجون ، التي يعيش وراءها زوجها ، السجون التي ملأت المدن والبنادر والقرى والمراكز. وحتى العزب والكفور والنجوع .

وقفت الام ، والطفل الصغير على يديها ، تطلب من الحارس الاذن لها بالدخول الى المدينة ، سألها عن أوراقها ، فقالت انها لاتحمل حتى الورقة التي توضع فيها الصورة والاسم وبصمة الاصبع ، ويأخذونها من المركز ، سألها عن المكان الذي قدمت منه ، اشارت الى ابعد نقطة عند حافة الافق ، وقالت ، هناك في البعيد ، في حضن السماء ، تنام قريتها ، سألها ، لماذا تركت القرية التي تنام في حضن السماء وحضرت الى المدينة التي لم تجد سوى الجبل لكي تنام في حضنه ، قالت ، ان الهم النائم فوق حبة القلب ، لو تحرك فمن يوقفه ، الهموم مثل موج البحار البعيدة ، الجايات اكثر من الرايحات ، سألها عن المكان الذي تقصد الذهاب اليه ، فقالت ، لقمة العيش ، والدار التي تؤويها ، والقلب الحنون الذي تشرب من نبعه ، والجدار الذي تستند اليه ، قالت ، ان عجوز قريتها ، الرجل الذي كان في حلقة الذكر مع غرابي ، الذي كسره الويس ، قال لها ، عليك بالمدن ، فهي اماكن السعادة في هذا العالم ، بهجة المحزون ، وامان الخائف وراحة المكروب ، ولقمة العيش الساخنة للجائع ، وأمل كل من هدهم التعب .

عجب العسكري لقولها ، وهف لها قلبه ، ولانه اصلا من القرى البعيدة ، ولا يحب في وقفته هذه ان يتذكر حكاية الهجرة حين

الهموم . فوق الصدر . معلقة في رموش العين ، وهــو نفر لايعرف: كيف يحمل كل هذه الجبال ، وكيف يتحرك بها ، وكيف ينام ويقوم دون ان تنهد جبال الهموم . التي فوقه والتي بداخله .

قال لها ، انه سيدخلها المدينة ، بشرط ان يفتشها ، قوانين المدينــة تنص ، على انه في حالةا لتفتيش الذاتي لامرأة ، لا بد وان تقوم بــه امرأة . وقوانين حكام المدينة تقول بالخط العريض ، انه لا بد من تفتيش كل انسان يدخل المدينة ذاتيا . اختفى الامان ولا بد من التفتيش . في عصرنا ، خلق الانسان لكي يفتشه الاخرون . الناس نــوعــان: الذين يفتشون الاخرين . أو الذين يفتشهم الاخرون . المهم انه لا مفر من التفتيش . عليها الانتظار ، لحين حضور امرأة تفتش النساء اللاتي يرغبن في دخول المدينة . سألته ، وهل تغيب المرأة طويلا . قال انه لا يعلم . مر عام على اخر مرة حضرت فيها . ومن يدري متى تحضر ؟

سكت العسكري . وان كان يبدو وكأن على شفتيه كلمات لم يقلها فهمت هي الامر . قالت ، انها تقبل ان يفتشها هو ذاتيا ــ وان كانت لم تفهم معنى الكلمة ــ حتى لاتنتظر مدة قد تطول .

خلف المبنى ، الذي يستعمل كمركز لتفتيش الداخلين الى المدينة وضعت ابنها ، الذي كان قد نام ، على الارض ، وبدأت تستعد للتفتيش كان الهواء راكدا . وكان معلقا فيه رائحة عفونه ونتانه وتخمر بول . وكانت النباتات الشيطانية ، والتي لم يزرعها أحد . تملأ المكان . داست على الاغصان اليابسة ، فتكسرت تحت قدميها . وعندما سمعت صوت تكسر هذه الاغصان . تذكرت الاغصان الطرية في قريتها . قالت في نفسها . لم يكن هناك مفر من الرحيل .

وقف العسكري ينتظر ، حاول ان يبعد الطنين المتولد في اذنيه. وعندما فشل في ابعاد الطنين . حاول ان يقبض عليه بيديه وبدا له ذلك مستحيلا . كان الطفل قد نام . كان فمه مفتوحا . وكان مستغرقا في النوم . رغم ان نصف بياض عينيه كان يبدو من تحت الرموش الطويلة وكان قد بدأ يحلم . تحركت شفتاه وقال كلمات مهشمة عن البيت والعسل والاب . قال الدفء والامان والايام القادمة .

تنبه العسكري ، على صوت الطفل ، واكتشف انه لن يستطيع تفتيش دماغ الطفل ولا دماغ امه . وتلك هي المهمة الصعبة ، من يدري قد تتسلل الى المدينة أمور خطيرة . نظر الى المرأة ، التي لا تعرف كيف تستعد للتفتيش الذاتي . كانت قد اكتشفت وجود زهرة بيضاء . نبتت من الارض وراء مركز التفتيش كانت تجلس على الارض تنظر اليها . وتبحث بعينيها عن ماء تروي به الزهرة . كانت تتحسس صدرها . الذي يبدو مثقلا بلبن نظيف بكر . قال العسكري في نفسه ، ان المرأة القروية تفكر في ري الزهرة البيضاء . بلبن صدرها الابيض . كل الامور الخطيرة ، مثل سحب الشتاء تأتي مع بعضها .

تذكر العسكري ، انه دهس بقدميه الاف الزهور . البيضاء والخضراء والزرقاء . ومن كافة الالوان . كلما اتى الى هنا ، للتبول ، أو لتفتيش أحد بصورة ذاتية . بدا له الموقف سخيفا . كان الطفل يحلم والمرأة تبحث عن مياه تروي بها الزهرة البيضاء . كانت المرة الاولى في حياة العسكري التي يواجهه فيها موقف مثل هذا .

وقبل ان يفكر طويلا في الامر . وبدلا من ان تأخذه بحور الفكر

الى اخر العالم . وتذهب به الى حضن السماء الذي تنام فيه القرية البعيدة البعيدة ، وتعود به الى حضن الجبل ، الذي تنام فيه المدينة القريبة القريبة.وقبل ان يربط بين المرأة القروية الفلاحة ، التي يمتلىء صدرها باللبن الابيض البكر ، غير المغشوش . وبين كل الاشياء الجميلة في حياته . انتصب العسكري من وقفته . وأمسك بسلاحه وأصدر أوامره للمرأة . ان تحمل طفلها ، الذي يحلم بالمستقبل . وان تقف خارج باب المدينة . حتى تحضر امرأة لكي تفتشها ذاتيا . وحتى يحضر الضابط الكبير . المختص بتفتيش الادمغة . بحثا عن الافكار الغريبة . حتى يكون موقفه سليما ولا يقدم للمحاكمة .

حزنت المرأة ، أصبحت عيناها اكثر اتساعا . ورموشها اكثر سوادا وخاف العسكري على نفسه من بحار عينيها . المجهولة الشواطىء . صحا الطفل من حلمه بالأب والدفء والبيت . على صوت ضرب البندقية في الارض . وقفت الام . وعلى يديها الطفل الذي لم يعد قادرا على النوم ، ولا على الحلم . وقفا بالقرب من باب المدينة في انتظار المرأة المفتشة . والضابط الكبير .

هبت رياح الاحزان عليهما . ولكن ما أفزع الام . كان جفاف دموع العينين . قالت في نفسها :أسعفيني يادموع العين .ولكن العينين لم تسعفاها . تسلل اليها خاطر افزعها . هل يجف اللبن في الصدر . ايضا . من كثرة خوفها على طفلها ، وعلى الزهرة البيضاء ، على العسل المسكوب في صدرها . خافت من التفكير في هذا الامر .

ووقفت الام تحمل الطفل . كانا ينتظران .

الوراثة وتاريخ الحياة

تأليف
دانييل بريفولت

ترجمة
محمد وائل الاتاسي-سهيل حكيم

* * *

نشأة الإنسان

تأليف
دانييل بريفولت

ترجمة
سهيل حكيم

* * *

التطور والسلوك الحيواني

تأليف
دانييل بريفولت

ترجمة
محمد وائل الاتاسي-سهيل حكيم

آفـاق المعـرفـة:

دستويفسكي وقرينه

في - إس - بريتشيت
ترجمة: توفيق الأسدي

قـراءة في:

الواقعيّة النقديّة

موريس جانجي

مقدّمة نظريّة في الحكي الروائي

صدوق نور الدين

متابعات

نجوى قلعجي

دستويفسكي وقرينه

في ـ إس ـ بريتشيت
ترجمة: توفيق الاسدي

ظهر الآن الجزء الثاني من هذه السيرة شديدة التمحيص والتدقيق لحياة دوستويفسكي والتي يكتبها « جوزيف فرانك » . وسيتبع هذا الجزء جزءان آخران . ان المزية الاساسية لهذه السيرة تكمن في انها لاتتوقف عند الحياة الشخصية لرجل غير عادي ، بل انها تركز على شخصية الروائي الذي يتفاعل مع التأثيرات الادبية وتلك المتقلبة في التاريخ السياسي والاجتماعي لروسيا كما حدثت في زمانه. لقد كانت روسيا نفسها ـ بالنسبة لكل الروائيين الروس ـ شبحا مهيمنا على الاوضاع المعقدة لهؤلاء الروائيين . كانت روسيا تذوب في الانسان بحيث اننا نستطيع ـ جزئيا ـ أن نفصلهما عن بعضهما ، ولكننا لانستطيع على اية حال ان نفصل الكثير .

مراجعة لكتاب « دوستويفسكي : سنوات المحنة ١٨٥٠ ـ ١٨٥٩ » بقلم جوزيف فرانك الذي صدر مؤخرا في الولايات المتحدة في (٣٢٠) صفحة .

يعالج البرفسور فرانك موضوعه بأسلوب العالم : فهو واضح، مقنع ، متحرر من الجعجعة الاكاديمية . فغالبا مايبدو دوستويفسكي لنا ـ حين يتحدث عن حياته ومعتقداته ـ كشخص لايمكن الاعتماد عليه ومخاط بالالغاز : والى حد أنه يصدمنا على انه شخص مشوش. ولكن بحث فرانك هذا عبارة عن بحث جلود شديد يشوشنا بمختلف وضعياته وقدراته على مسرحة ذاته وتناقضاته .

*

في الجزء الاول من هذه السيرة صحح البروفسور فرانك فكرة ان والد دوستويفسكي ـ الذي اغتاله فلاحوه ـ شبيه بصورة «كرامازوف الاب » العديم الشفقه . ولكنه لم يكن كذلك ، بل كان طبيبا متزمتا دؤوبا مهتما بتعليم اطفاله الى درجة الطموح ، وخاصة في النواحي الادبية ، تواقا الى ان يجعلهم يصلون الى المراتب العليا . كان رجلا متدينا ورث تراثا طائفيا متعصبا من نوع خاص ، وكان فخورا كطبيب أنه يحق له ان يسمي نفسه نبيلا ، رغم أنه كان من مرتبة دنيا في السلم المدني الذي وضعه القيصر بطرس العظيم للنظام الروسي . (في دخيلة نفسه كان هذا الطبيب يعتبر نفسه سليلا للارستقراطية الليتوانية التقليدية القديمة). ورغم فقره فقد استطاع ان يكسب ما يكفي لشراء قطعة ارض صغيرة مع عدد قليل من الاقنان . حفظ الابن اسطورة العائلة جيدا ، وكان المصدر الاولي للاثم الذي يشعر به فيما يتعلق بوالده يعود الى طلبه الدائم للمال حتى يستطيع أن يعيش في بيترسبورغ كواحد من النبلاء . لم يكن هذا الشعور بالاثم ، كما أفادنا فرويد ، أوديبيا ومن الغريب جدا ان عائلة دوستويفسكي صمتت عن اغتيال الاب من قبل اقنانه فقد كانت مثل هذه الاغتيالات شائعة وان كانت تعتبر « امرا شائنا » .

في الجزء الاول من السيرة تطرق فرانك الى تورط دوستويفسكي مع المثاليين الراديكاليين. الذين كانوا يعقدون اجتماعاتهم في منزل «ميخائيل بتراشيفسكي » . كان بين المجموعة بعض المتطرفين ، وابرزهم شخص

أرستقراطي غني متانق اسمه » سبيشنيف « سيطر على الروائي الشاب الذي تأرجح حتى درجة الانهيار . لقد قال لطبيبه : ــ او هكذا قيل ــ « لقد أخذت مالا من سبيشنيف .... وانا الآن « معه » و « ملكه» . لن اكون ابدا قادرا على رد مثل هذا المبلغ ، اجل ، كما انه لن يرضى ان يستعيد المبلغ ... من الآن فصاعدا اصبح لدي « ميفيستو فيليس خاص بي .» .

في الجزء الثاني من السيرة يبحث البروفسور فرانك مطولا في قضية القبض على المجموعة ومحاكمتها ، ويحلل بعض اجابات دوستويفسكى التي كانت « ديبلوماسية احيانا ، على اسئلة محققي الشرطة . لقد ارعبت ثورة عام (١٨٤٨) في اوربا السلطات والقيصر نيقولا ي الاول نفسه . وهكذا يتفحص البروفسور فرانك بكل اناة تصريحات دوستويفسكي حول قضايا مثل الاشتراكية الطوباوية التي نادى بها « فوزيية » والتي اعتبرها « طفولية » ولكن دوستويفسكي وكان قد نال شهرة قصيرة الاجل بسبب المديح الذي كاله له « بيلينسكي » الراد يكالي على روايته « الفقراء » ، كان في ذلك الحين من المنادين بتبني الثقافة الاوربية الغربية والى حد التطرف . (كان يعبد تورغينيف كارستقراطي كامل وكأحد المنادين بالثقافة الغربية ايضا . ولكنه احتقره بعد سنوات من ذلك وسخر منه ، وكان ايضا يحسده على ثروته) . في اجاباته خلال التحقيق معه ، كان دوستويفسكي مراوغا احيانا ، ولكنه تكلم بفصاحة ضد سخافات الرقابة وايد تحرير الاقنان . وكان من شأن هذه الافكار ان تكون كافية لادانته من وجهة نظر العسكرين خاصة .

ثم ينتقل فرانك الى الاحكام التي صدرت ضد افراد المجموعة، الاعدام « المزيف » الرهيب حيث تم «العفو » في آخر لحظة ، والرحلة الفظيعة الى سيبيريا ، والسنوات الاربع في الاصفاد والاشغال الشاقة،

Mephistopheles وهو الشيطان الذي اشترى روح الدكتور فاوست .

ثم فترة الخدمة العسكرية الإجبارية ، اي ثماني سنوات في مجموعها. والموضوع الاشد اهمية وحسما في الكتاب كله : تخلي دوستويفسكي عن الافكار الغربية وعودته الى الدين .

*

حكاية البروفسور فرانك بسيطة انما نابضة بالحياة . وهو يثيرنا على نحو خاص في تصويره لزوجات (معظمهن من الطبقة الارستقراطية) « الديسمبريين » ، وهم الجيل الاسبق من المنشقين . لقد دخرجت النساء للقاء ومساعدة السجناء وهم في طريقهم الى الجحيم السيبري . كانت انسانيتهم مدخلا مضللا الى مواقف نزلاء السجن من المجرمين العاديين الذي كانوا في اغلبهم فلاحين وقطاع طرق ولصوصا وقتله .وكان دوستويفسكي ، وهو الجنتلمان والسياسي ، يتوقع بعض الاحترام على الاقل ، الا أن المجرمين سخروا منه واستهانوا بقدرة . وبما انه لم يكن قادرا على الاشغال الشاقة ، فقد اهمل وعزل وهزئ منه واهين .وهناك اصيب بأول نوبة من نوبات الصرع التي لازمته طوال حياته :

« ان تأثير مثل تلك التجارب على دوستويفسكي لايمكن تقييمها جيدا الا اذا استدعينا صورة شخصيته كما نعرفها من تلك الفترة من حياته التي سبقت سجنه في سيبريا ، فقد كان شهيرا في الدوائر الادبية في بيتر سبورغ كشخص ذي حساسية عصبية مفرطة ومرضية، وبانه لم يكن قادرا على السيطرة على نفسه في مواجهة اي ايحاء بالمعارضة او العداء . كانت علاقاته مع الكتاب الشباب الآخرين ضمن « مجموعة بيلينسكي » ودية في البداية بل وحاره احيانا ، ولكن سرعان ما كان يفسدها ميله المحزن الى الشعور بالاهانة تجاه اي ملاحظة عابرة . وفي نهاية الاربعينات من القرن الماضي كان قد اكتسب شهرة لايحسد عليها على انه لايحتمل اجتماعيا وانه شكاك على نحو مريض .» .

في السجن واجه دوستويفسكي حقدا طبقيا . ولاحظ ان احد الفلاحين من السجناء يعيش في السجن كانه « بيته » وكان في ذلك صدمة

له . وقد قام الروائي بوصف ذلك كله في « مذكرات من بيت الموتى »وذلك بأسلوب وثائقي غير شائع في كتاباته الاخرى .

هذا وقد قال مراقب خارجي ان دوستويفسكي بدا هناك « كذئب في فخ » . وحتى حين كان السجناء يقومون باحتجاج جماعي ضد الطعام الكريه فقد كانوا يرفضون أن يشاركهم « الجنتلمان » في ذلك الاحتجاج .

« ماعاد دوستويفسكي ليؤمن ابدا من جديد ان جهود المثقفين الراديكاليين يمكنها ان تؤثر اطلاقا في الجماهير الواسعة للشعب الروسي، فتدفعها نحو التحرك وقد اثبت التاريخ صحة رايه خلال حياته هو، وان لم يكن ذلك صحيحا بعد نصف قرن من موته . » .

مع مرور الوقت اكتشف ان الفلاحين لم يكونوا راغبين في تغيير الفروق الطبقية . لم يكونوا راغبين في ان يتصرف معهم « على نحو ديموقراطي » : كان عليه ان يلتصق بتفوقه الطبقي . كانوا سيهينونه من اجل ذلك كما كتب « ومع ذلك كانوا سيحترمونني لاجله ايضا ضمن انفسهم » . ان مثل هذا الموقف يمكن ان يلاحظ حتى في يومنا هذا في البلدان التي فيها الصراعات الطبقية . لايجب على الانسان ان يتظاهر بانه شخص آخر .

★

نحن امام بداية دراسة طويلة معمقة وهامة في علم النفس ، اولا فيما يتعلق بطبيعة الارتداد المفاجىء الى الدين وثانيا بشروط نفسية دوستويفسكي نفسها . ففي السجن اضطر الى اللجوء الى الصمت ثم الى حالة من الفتور التي جعلت حوادث عشوائية من حياته تعود الى ذاكرته الغافلة وذلك عن طريق التداعي الحر . وفي البدايات المبكرة من فترة سجنه راحت نوبات الصرع تتكرر مرة كل شهر تسبقها« النسمة» التقليدية او الهلوسة المرافقة بالشعور بالنشاط والخفة . وهنا من

المتع ان نتشوف صفحات البروفسور فرانك المتأنية والبارعة حول الطبيعة الصوفية المحتملة لتجربة دوستويفسكي . ولكن البروفسور فرانك حذر جداً فيما يخص العلاقة بين « النسمة » وأحاسيسها وبين الصوفية . ان كانت هناك نشوة فقد كانت تترك الروائي في حالة من الشك . فحالة النشوة كانت يتبعها الخوف من الغوص في حالة الانحلال الذهني للموت نفسه . كانت النوبات ـ على نحو اساسي ـ مأساوية ومؤلمة .

« لم يسمح اطلاقا . . . لتلك الومضات من الوحي ، كما فعل الصوفيون الآخرون : ان تحل أسئلته الدينية وتوفر له نوعا من السلام الداخلي . ولكنه ما استطاع ايضا قبول عالم كانت تنكر فيه أو تنفي ومضات المطلق هذه مهما كان خادعا وخطيرا . » .

ان ما انقذه هنا ـ كما يبدو لنا ـ انه كان فنانا : انه كان بطبيعته ميالا الى مسرحة ذاته . وقد حدثت احدى هذه « المسرحات » في أحد ايام عيد الفصح ، لدى الاحتفال ببعث المسيح ، وهو يوم يحتفل به الروس على نحو شديد العاطفية بل الشوفينية كما جرت العادة . قبل تلك الحادثة ، كان السجناء قد ضربوا بقسوة واحدا منهم ، وهو سجين بولندي كان قد صرخ بأن الروس قد اثبتوا مرة اخرى انهم همجيون على نحو لابرء منه . ابتعد دوستويفسكي عن المشهد مذعورا. فقد كانت اهانة استثنائية ان يستعمل بولندي مثل تلك الكلمات ! اعادت اليه ذكرى منسية : كان احد اقنان ابيه قد هدأ مخاوفه مرة وهو بعد طفل صغير ظن ان ذئبا كان يطارده في الغابة . والآن هاهو يرى القن فجأة ـ كما كتب ـ كانسان في صورة المسيح. وهاهو فجأة يمنح السجناء من الفلاحين صورة مثالية . وقد كتب لاحقا في روايته « مذكرات من

---

anra : النسمة : شعور يمثل تيار هواء بارد أو غيره يسبق نوبة من نوبات الصرع أو الهستيريا (قاموس المورد) .

بيت الموتى » عن السجناء الذين كان اكثرهم قد ارتكب جريمتي قتل على الاقل ، ما يلي :

« هؤلاء المجرمون هم الاكثر موهبة ، والاقوى في امتنا . . . وفي الاجمال فانني لم اضيع اي وقت لو انه اتيح لي ان اعرف ليس روسيا فحسب ، بل الشعب الروسي . » .

وباختصار ، فقد قام بقفزة ، كما كتب فرانك ، نحو الايمان بالجمال الاخلاقي الذي يتحلى به الفلاحون الروس . لقد اصبح محبا للسلاف فجأة وضمن عملية تغيير كاملة في الاتجاه والموقف والمسلك .

هذا ويرفض فرانك نهائيا التحليل الشهير لفرويد الذي يقول :« كان القبض عليه ، والاعدام المزيف ، ثم سجنه قد فجرت عنده رغبة مازوكية في الاستسلام للعقوبة التي فرضها القيصر /الاب كوسيلة للتحرر من الشعور اللاواعي بالاثم الذي سببته الرغبة الاوديبية المكبوتة لدى دوستويفسكي في قتل ابيه . » والآن يشير فرانك الى ان دوستويفسكي حاول التحرر عن طريق « الشعب » لقد رأى دوستويفسكي ماضيه الايدلوجي كخطأ ، وذلك فيما نعتبره الآن قابلية مرضية مزمنة : لقد كان « على خطأ » و « يستحق العقوبة » بسبب ايمانه المبكر بتفوق الروسي المنادي بالثقافة الغربية او بالتفوق الاخلاقي للاقطار الاشتراكية للاوروبيين الغربيين . وبعد فشل ثورات (١٨٤٨) فقد تحرر «هرتسن» العظيم والكثيرون ممن نادوا بالثقافة الغربية من الوهم . ، كانت هناك ثورة واحدة لها معنى بالنسبة لدوستويفسكي ـ وكذلك بالنسبة لتورغينيف الذي كان طوال عمره من المنادين بالثقافة الغربية ـ الا وهي تحرير الاقنان . وما ان اصبح نيقولاي الثاني امبراطورا حتى أصبح ذلك مؤكدا .) .

★

كما نـرى ايضا كيف أن « اعادة اكتشاف المسيح الروسي » قـد ادى طبيعيا الى « قفزة » اخرى ، هي شوفينية دوستويفسكي الدائمة. وقد اثرت في ذلك على نحو غريب قصيدة لمايكوف موضوعها ان الرسالة التاريخية لروسيا هي وضع حـد للسيطرة الاسلامية على السلافيين الارتوذكس في اوربا الشرقية . وقد اقترح دوستويفسكي في واحدة من اكثر لحظات كتابية تطرفا وتهديدا أن المسيحية الروسية ستحرر العالم ايضا من أوربا ذات الفكر الالحادي والفاسدة ، التي سبق لها وجهزت لنفسها سقوطها . كانت حرب القرم « حربا مليئة بالوعود بـالنسبة للقومية الروسية : ولكن الهزيمة كشفت عجز الطبقة العسكرية ، وكانت هبة ليس لمحبي السلافية فحسب بل للراديكاليين الجـدد من الانتلجنتسيا الذين كان على دوستويفسكي وتورغينيف أن يعارضاهم.

كـان خلاص دوستويفسكي الشخصي كسجين ، بعـد نقلـه الى الجيش ، قد بدأ بصداقته مع الموظف الشاب ذي النفوذ « البارون فرانغل » الذي كان معجبا براوية « الفقراء » لديستويفسكي ، والذي كان حاضرا ـ بالصدفة ـ عملية الاعدام المزيف » . فهم البارون الوضع المحزن لهذا الرجل ذي العبقرية ، لقـد فهم عذاب دوستويفسكي من حيث أنه مقطوع تماما عن العالم الادبي . كان تواقا الى الكتابة . كـان عقل دوستويفسكي مكدسا ليس بالأفكار بقدر ماكان مكـدسا بحيوات الاشخاص الاستثنائيين ثم اصبح متورطا على نحو يائس في علاقة تدعو للرثاء مع امراة مصابة بالسل الرئوي ، متزوجة ومتقلبة المزاج تزوجها دون تفكير حين مات زوجها المدمن على الكحول . لايبدو هـذا الـزواج وكانه بحث عن السعادة بقدر ماهو نشدان للرثاء والمعاناة والغيره . وكان قد سبق لها واتخذت عشيقا شابا يبدو على انه ذو امكانيات افضل من امكانيات ذلك المحكوم السابق . »

كانت رسائله لاخيه المخلص تلح على الاخبار الادبية ، وكان يكتب له عن الكتب التي يخطط لتاليفها . كان يبدا بها ثم يهملها او يحولها الى

قصص ، انه لا يفكر في اي شيء الان ، سوى النجاح الجماهيري والمال. هل كان يحاول تغطية خيانته لمثله القديمة حين كتب اخيرا روايتين ، كوميديتين قصيرتين هما « حلم الخال » و « قرية ستيبانشيكوفو » وهما على نمط الفودفيل الروسي التقليدي ؟ هل يقول الصدق حين يتحدث عن التأثير الفرنسي عليه على انه سطحي؟ الم يكن دوستويفسكي ، قبل كل شيء ، مغموسا في فيكتور هوغو وبلزاك بل وفي « بول دركوك » حتى ؟ هذه هي الاسئلة التي يطرحها فرانك . كان دوستويفسكي قادرا باستمرار على التفكير في فكرتين متناقضتين في الآن ذاته ، والبروفسور فرانك على حق ، كما اعتقد ، في انه يحاسب دوستويفسكي على ما يخرج منه على نحو متهور ــ اكراهي .

في القصة الثانية يمكن ان تكون شخصيته « فوما » ، المنافق ، قد استوحيت من موليير ، ولكنها شخصية دوستويفسكية حقيقية من حيث انها دراسة في الشخص الضعيف ، المكبوت الذي يتحول الى مستبد منافق. وهذا تنويع آخر على « القرين » . هنا نستطيع ان نرى مسبقا الروائي ذا الاصوات المتعددة ، التي تتحدث كلها دفعة واحدة ، وتحكي تواريخها و « اداناتها » واحساسها بمصائرها وهي تصرخ ، الواحد في وجه الآخر ، حتى درجة « الفارس » احيانا ، بينما المؤلف الساخر يجمع الشفقة ، والفوضى على نحو جدي . كانت التغييرات في الراي والعقدة والشخصية تعذب دوستويفسكي لاحقا باستمرار قبل ان يستطيع ان يستقر على مسار قصة ما او رواية ما ؛ وهذه التغييرات دونها هو بسذاجة في مذكراته . ان الثرثرة المجردة للروائي حين يفشل في الوصول الى النتائج تجعله روائي التآمر الروحي . ها هو رجل الايمان يتخاصم على نحو أبدي مع الشك ، قد يصدمنا هو ايضا على انه مراوغ وغامض.

لم تلق الفصول الاخيرة من الروايتين القصيرتين « حلم الخال » و « قرية ستيبانشيكوفو » استحسان النقاد الذين وجدوهما « باطلتي

الطراز » ، وكان ذلك من تأثير سنوات النفي الثمانية . رغم ان شخصية « فوما » كانت ستصبح لاحقا الكلمة المأثورة في الروسية لمعنى «المنافق». هذا ويحلل البروفسور فرانك هاتين الروايتين القصيرتين بالتفصيل ويقول انه لو كان هناك خلاف بالفعل بين « الحكايات الفنية العليا والدنيا » فانهما تعلنان عن مفهوم دوستويفسكي عن الحكاية على انها : « نقد للايديولوجيا وللصراع بين « الفكرة » و « القلب » . »

وينتهي الكتاب بعودة دوستويفسي وزوجته التعيسة الى سانت بترسبورغ . كان على ثقة من انه سيستعيد السمو الذي فقده . كان على ثقة من ان « تجربته الفريدة قد منحته رؤى لا تقدر بثمن في روح روسيا وهو الوحيد الذي يستطيع نقلها . » لقد فشلت روايتاه القصيرتان . كان عليه ان يلحق بالعصر ، ولكن الزمن كان قد تغير . وعلى اية حال فقد كان حرا في ان يعمل ، وكانت هناك احلام عظيمة تغلي في قلبه . كانت فكرة « الخاطىء الاعظم » تسكنه . لقد تحدث في رسالة من رسائله عن كتاب سيؤلفه تحت عنوان « الالحاد » ؛ ثم اضاف بلهجة الارتياب بالذات وبالآخرين ، والذي اصبح الآن مزمنا فيه بل وحتى مضحكا : « اكراما لله ، دع هذا الامر بيننا » .

* * *

قــراءة في :

الواقعيّة النقديّة

مـوريس جانجي

الكتاب الذي اتحدث عنه صدر في دمشق عن منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، يتحدث عن الواقعية النقدية ، كتبه الناقد الـ[illegible]ـياتي بيتروف، ونقله الى العربية شوكت يوسف ، وهو كتاب هام ليس لانه يطرح طروحات جديدة كنا نجهلها بل لانه يتيح لنا فرصة لنتساءل عن المذهب الواقعي الذي أثار ولايزال يثير جدلا كثيرا بين العاملين في مجال الادب والنقد الادبي .

والواقع ان الباحثين والنقاد اوسعوا واطالوا كثيرافي موضوع الواقعية في الادب ، ولكنهم انتهوا منه دون غناء كبير ، لان مصطلح الواقعية ، على مايبدو ، كغيره من المصطلحات العامة ، الفضفاضة ، يزداد لبسا وغموضا كلما اسهب في الكلام عنه والافاضة فيه . فالواقعية ، كما هو معلوم ، مشتقة من لفظة الواقع ، وهي مذهب ادبي ، يدعو اصحابه الى ان يكون الادب صورة امينة صادقة للواقع . وفي تقدير الواقعيين ان الكاتب كلما وفق الى تصوير هذا الواقع بدقة وامانة وصدق ازداد ادبه رفعة وعظمة. ذلك ان الواقعيين يؤمنون بأن الواقع اغنى من الانسان لانه هو الذي يرفد هذا الانسان بمادة كتابته ويمده بالخبرات والاحاسيس والانفعالات.

ومادام الواقع يؤلف مادة العمل الادبي فلا بد للكاتب اذا من ان يختار موضوعاته من الواقع الخارجي ، وحسب هذا الكاتب ان يصور حيا شعبيا ، ويكتب قصة بطلها فلاح في حقل او عامل في مصنع حتى يغدو كاتبا واقعيا مرموقا،وتغدو قصته عظيمة تضارع افضل ما كتب شيخوف وهيمنغواي .

هذه الواقعية الزمانية كما يسميها بعضهم ، او الواقعية التسجيلية الفوتوغرافية كما يحلو لآخرين ان يطلقوا عليها ليست موضوع بحثنا لان الناقد السوفياتي بيتروف لا يقصدها ، وانما يقصد واقعية اخرى هي الواقعية النقدية .

واول من اقترح مصطلح « الواقعية النقدية » هو الروائي المعروف مكسيم غوركي . وتقوم هذه الواقعية ، بالمعنى الضيق ، على نقد العلاقات البورجوازية على مختلف المستويات والصعد الاجتماعية والسياسية والحقوقية والاخلاقية . وهي ، بالمعنى الواسع ، رفض لكل ماهو لاانساني املاه الواقع المادي العملي المحسوس لمجتمع الملكية الخاصة بشكل عام .

ويؤمن الناقد بيتروف بأن هذه الواقعية النقدية مهدت السبيل لظهور واقعية اخرى اكثر تطورا هي الواقعية الاشتراكية . الدروب

جميعا ـ في راي الناقد السوفياتي ـ تؤدي الى الواقعية الاشتراكية . فالواقعية، على تباين الصفات التي اطلقت عليها من بورجوازية وكلاسيكية ونقدية ، غير متناقضة اصلا وانما هي كلها تهدف الى غاية واحدة ،متحققة لا محالة في ما يطلق عليه الواقعية الاشتراكية .

واذا كان مؤرخو الادب الغربيين قد اجمعوا على ان الآداب الاوروبية قد مرت خلال تطورها التاريخي على التوالي بالمراحل التالية :الكلاسيكية، العاطفية ، الرومانتيكية ، الواقعية ، فانهم مخطئون ، في نظر بيتروف لانهم اعتقدوا ان الواقعية ظاهرة وقف على ادب القرن التاسع عشر فقط بينما هـي ترجع الى عصـر النهضة بدليل ان واقعيـة رابليه سبقت الكلاسيكية وان الرومانتيكية اتت في اعقاب واقعية القرن الثامن عشر .

هذه خلاصة وجيزة الى ابعد حدود الايجاز لما يريد ان يبرهن عليه الناقد بيتروف في مؤلفه الذي يبلغ عـدد صفحاته ٣٥٠ صفحة مـن القطع الكبير . وسوف نرافقه في تحليله لجذور الواقعية النقدية ، وللعوامل التي ساعدت على نشوئها وقيامها كاتجاه ادبي ، ثم نتوقف قليلا عند الاسس الفلسفية والجمالية للواقعية ومسيرة تطورها لمناقشة بعض الافكار التي اوردها الناقد في هذا المبحث الذي يعد بلا مراء ، اهم فصول الكتاب .

يعتقد اذا بيتروف ان الواقعية النقدية لم تنشا في القرن التاسع عشر ـ كما هو سائد ومعروف ـ وان كانت اكتملت كاتجاه وتشكلت في هذا القرن ، بل ان لها جذورا في الماضي ، تمتد الى عصر النهضة ، عصـر انبعاث الانسان حيث طرحت ، ولاول مرة ، مقولة الانسان ، ونشات النزعة الانسانية ، وذلك اثر انقلاب بالغ الاهمية قد تم في هـذا العصر بفعل تطور علاقات اجتماعية جديدة : اعقبت مرحلة الاقطاع . فقـد غيرت النهضـة الرؤية الى العالم والانسان والمجتمع واعطتها مفهوما جديدا لا علاقة له باللاهوتيات التي كانت سائدة في العصر الوسيط ويعلق المؤلف مشيرا الى هذا التغيير بقوله :«يغدو الانسان بكل ما تنطوي عليه شخصيته

وانفعاله المادة الاساسية للفن . وتتغير تحديدا النظرة الى مهمات الفن واغراضه . فلم تعد مهمته الان حمل الانسان الى عالم مثالي من خلال تجسيد الفكرة الالهية ، بل خدمة مصالحه الارضية وتحسين ذاته كانسان . ومن هذا الاهتمام بعالم الاحاسيس والمشاعر الذي استخف به واهمله فن القرون الوسطى الديني ...(*) »

فالنزعة الانسانية كانت العامل الاول الذي لازم الواقعية النقدية منذ نشوئها وساعد على تطورها ، مثلما ساعد على ذلك ايضا الفكر الاجتماعي الديمقراطي . اما العامل الثاني فكان استيعاب الارث الفني والادبي الاغريقي ـ الروماني القديم . واما العامل الثالث لتطور الواقعية اللاحق فكان فكر النهضة العلمي الطليعي الذي وضع اسسه العالم بيكون. وتجدر الاشارة هنا الى ان صلات الواقعية بالفكر العلمي لازمت مسيرة التطور الابداعي اللاحق للادب الواقعي ، في شتى مراحله . ويقول الناقد بيتروف لافتا الانظار الى ان « واقعية عصر النهضة تقوم على ارضية المعرفة العقلانية للحياة ، وكان اساسها طموح العقل الانساني وسعيه لمعرفة حقيقة الحياة واستيعاب خفايا العالم ، وفهم قوانين التطور الاجتماعي واتجاهه ، وآلية المجتمع الانساني وكذلك طبيعة الانسان بالذات وعلاقاته الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به ...(*) »

هذه الخصائص التي تميزت بها واقعية عصر النهضة اجتمعت كلها في اعمال ممثليها العظام شكسبير وسيرفانتس ورابليه . لقد حاول شكسبير ان يجد علاقات سببية موضوعية بين عالم الانسان الداخلي والعالم الخارجي ، المجتمع . ادرك بعمق وببصيرته النافذة دور المال في المجتمع فمأساة حب روميو وجولييت انما هي نتيجة العلاقات والاخلاق الاقطاعية. لقد بين شكسبير كيف يصطدم الصراع من اجل السلطة بالعلاقات العائلية

---

* الواقعية النقدية تاليف س . بيتروف ص ١٠ .
* المرجع نفسه ص ١٢ .

والعشائرية فيخربها . ادرك هذا الكاتب الفذ ـ قبل مونتسكيو بزمن بعيد ـ فكرة تأثير المناخ والبيئة على شخصية الانسان . الم يكن مزاج هاملت واوفيليا متاثرا بمزاج اهل الشمال ؟ الم يلعب دورا في مصيرهما؟ ثم الا يمكن تفسير استياء هاملت من عالم الشر وعدائه له بتأثير جامعة ويتنبرغ ، مركز اشعاع الافكار الانسانية في ذلك الحين .

وان ننسى فلا ننسى حس التاريخ الرهيف لدى شكسبير ، وهو امر يدعو الى الاعجاب فعلا عند كاتب عاش في اواخر القرن السادس عشر . ففي مسرحياته التاريخية يعطي شكسبير « لوحات واقعية صادقةللصراع على السلطة الملكية في انكلترا في عصر الاقطاع مجسدا بشكل رائع حرب الوردتين الحمراء والبيضاء مشيرا الى الاتجاهات الاستبدادية المطلقة . والاقطاعية القديمة في التاريخ السياسي للبلاد .. »(**)

اما واقعية سرفانتس فقد تجلت في فضح الباطل ، وكفاح الظلم بمختلف اشكاله . من اجل الفترة الانسان فدون كيخوت نصير للمهانين والمعذبين والمشردين ، ورغم ان خصاله الانسانية النبيلة قد تجلت في اشكال تراجيكوميدية الا انه مفعم بالحماسة لتخليص العالم من الشرور التي تقف حائلا دون تحقيق سعادته .

واما رابليه فقد تجلت واقعيته في فضح العصور الوسطى ورجال الكنيسة وكانت وسيلته الى ذلك روح التهكم والسخرية اللاذعة المرة .

ومن كتاب القرن السابع عشر الذين اسهموا مساهمة كبيرة في تطور الواقعية النقدية يخص بيتروف بالذكر موليير ، ورغم ان الكلاسيكية عامة لم تهتم كثيرا بمسألة الوسط الاجتماعي التاريخي فان موليير في مسرحياته يولي البعد الاجتماعي والفوارق الطبقية عناية خاصة .

** المرجع نفسه ص ٢٤ .

ثم كان عصر التنوير مرحلة جديدة في تطور الواقعية ، وفي نشوء الواقعية النقدية . ففي القرن الثامن عشر برزت بجلاء ، وباكثر حدة عما كان عليه الحال زمن شكسبير قضية المجتمع والوسط الاجتماعي وتأثير ذلك على الانسان ، واخذ الادب يكشف الصلات السببية بين محيط الانسان الاجتماعي ومصيره . ففي مسرحية بومارشيه « زواج فيغارو » التي كتبت عشية الثورة الفرنسية ، حين تفاقمت حدة التناقضات بين الطبقة الثالثة بزعامة البورجوازية وبين الاوضاع القديمة ، تصوير في غاية الدقة للظروف الاجتماعية والوسط المحيط والاخلاق السائدة . وهكذا كان ظهور مبدأ الحتمية الاجتماعية في التصوير الفني لحياة الانسان والمجتمع ، خطوة الى الامام في تطور الواقعية كمنهج . وهكذا غدت الواقعية في القرن الثامن عشر سلاحا فعالا لنضال الطبقة الثالثة بزعامة البورجوازية لمواجهة النظام الاقطاعي الاستبدادي المطلق .

ومع تطور الراسمالية في القرن التاسع عشر برزت ، وعلى نحو اكثر وضوحا ، التناقضات الاجتماعية وصراع الطبقات ، كما برز تاثير المال على الواقع والاخلاق . فتكشفت تناقضات الراسمالية ، بمحتواها الاستغلالي ، وتبدت امام كل كاتب ، على درجات متفاوتة من الحدة : مسألة موقفه من النظام الراسمالي ومن التناقضات التي حملها معه التقدم البورجوازي ــ الراسمالي .

هنا يفرق بيتروف بين طوائف ثلاث من الكتاب اتخذوا مواقف متباينة من البورجوازية الحاكمة . بعضهم كبلزاك ودوستويفسكي فضح ، رغم ضياعه وميوله الرجعية على حد تعبيره ، نمط حياة البورجوازي النفعي الضيق ، من خلال تصويره الطابع اللاانساني للعلاقات البورجوازية ــ الراسمالية . وبعضهم الاخر كديكنز ، فلوبير ، تورغنيف ، موباسان تشيخوف ، على الرغم من انهم عكسوا صورة المجتمع البورجوازي القبيحة ، وعروا تناقضاته ، وفضحوا سلبياته ، فانهم لم يخرجوا في حلهم للقضايا الاجتماعية عن اطر هذا المجتمع . وطائفة ثالثة من كتاب

هذا العصر ومنهم بورجيه ، زودرمان بوبوريكين قد مثلت اعمالهم الواقعية ، البورجوازية ونظروا لها في الفترة التي فقدت فيها دورها التاريخي التقدمي وكان مثلهم الاعلى لا يتعدى الليبرالية البورجوازية وقيمها الزائفة .

ويقدر الناقد بيتروف تقديرا عاليا بلزاك فيقول : « عكس الادب دائما في المجتمع الطبقي خلال تطوره التاريخي صراع الطبقات . لكن بلزاك وحده في الادب الاوروبي الغربي في ذلك الوقت وبوشكين في الثلاثينات في الادب الروسي كانا البادئين بشكل واع في تصوير الواقع من وجهة نظر الصراع الطبقي في المجتمع . »(*)

وبالفعل فقد ارسى بلزاك دعائم الواقعية فعرض لمبادئها الرئيسية العامة وحدد مهماتها التحليلية والنقدية . وصف المجتمع بكل فضائله ورذائله ، بكل جوانبه الرفيعة والوضيعة ، بتشابك مبادئه وتعقيدها ، بمتطلباته واحتياجاته وتناقضاته . لم يكتف بلزاك في «الكوميديا الانسانية» بخلق عالم متكامل وشامل للمجتمع الفرنسي المعاصر له فحسب بل نفذ الى اعماق النفس البشرية وصور تصويرا دقيقا تحولات تلك النفس وتقلباتها فصور مثلا بشكل واقعي وملموس وغاية في الوضوح كيف يتحول راستينياك من شاب ريفي ساذج بسيط الى واحد من اسود المجتمع الارستقراطي الباريسي ، وكيف يفقد قيمه واخلاقيته ويكتسب قيما جديدة تحت تأثير الظروف المستجدة .

فضح بلزاك بأدبه الوجه الاجتماعي والاخلاقي القبيح للطبقات المسيطرة في المجتمع البورجوازي الراسمالي . رسم وبكثير من التهكم والسخرية صور المرابي العتيق هوبسك . الممول الجشع نيوسنجن ، البخيل المستبد السيد غراندي . اوضح هذا الكاتب الروائي البصير كيف اصبح المال القوة المحركة للحياة ، مقياس كل القيم ، معيار الاخفاق والنجاح

* الواقعية النقدية ص ٢١٩ .

كتب في روايته « الفلاحون » يقول : « قل لي ماذا تملك لاقول لك في ماذا تفكر » . اشار بلزاك الى تفسخ العائلة البورجوازية وتهدمها ، كما اشار الى تشوه علاقات الحب والصداقة حين غدت كل القيم والمعايير الاخلاقية تباع وتشرى ، اظهر كيف ان الراسمالية تحول القيم الفكرية والاخلاقية الى سلعة حتى الفن والكتابة تغدوان في ظلها مادة للتجارة .

استطاع بلزاك بفطنته وعبقريته الفذة ، ودرايته لمسيرة التاريخ ، وفهمه العميق للعلاقات « الواقعية » في عصره ، ان يخلق « الكوميديا الانسانية » تلك البانوراما المتحركة العجيبة ، وذلك المعرض الفريد للنماذج والشخصيات والعالم الذي يمور بالحركة والحياة .

اصبحت الواقعية في القرن التاسع عشر اكثر الاتجاهات الادبية شهرة في الادب الفرنسي ، واحتل استندال الى جانب العملاق بلزاك مكانا بارزا ورفيعا روائيا ومحللا اجتماعيا سبر جوهر تناقضات عصره ، لكنه استطاع متعمدا ان يكبح الجموح العاطفي الرومانتيكي في تصوير الدوافع الانسانية ساعيا وراء الدقة الصارمة محاولا دراسة النفس الانسانية على غرار العلوم البحتة .

تتباين اهواء الشخصيات ، وتختلف نماذج الناس في روايات استندال . فالعاشقان جوليان سوريل والكونتيسة دي لامول لا يجمع بينهما سوى العشق وفيما عدا ذلك فهما مختلفان اجتماعيا في كل شيء ، من حيث احساسهما وفهمهما للحياة ونظرتهما الى العالم .

لقد واكبت الواقعية النقدية انحطاط طبقة النبلاء والاقطاعيين التي قضت البورجوازية الصاعدة والمتنامية عليها ، وكانت شاهدا على بداية انحطاط البورجوازية وولادة الطبقة العاملة ونضالها من اجل انتصار الاشتراكيـــة .

بعد هذا العرض السريع لاهم الافكار التي وردت في كتاب « الواقعية النقدية » اسمح لنفسي ان ابدي بعض الملاحظات والتحفظات على ما جاء في تضاعيف هذا الكتاب .

اتكأ الناقد بتروف ، لتحديد معنى الواقعية ، على التعريف الذي اورده غوركي « الواقعية هي التصوير الموضوعي للواقع » . هذا التعريف بالاضافة الى انه من قبيل تحصيل حاصل (*) يفتقر الى الدقة . ذلك أن غوركي ليس فيلسوفا فهو غير مهيأ اصلا لمثل هذه التعريفات الفلسفية التي تتطلب شيئا من الاختصاص(**) . ماذا يعني التصوير الموضوعي للواقع ؟ ماذا تعني الموضوعية ؟ الموضوعية بمعنى الحياد واللامبالاة وهم سراب . ليس ثمة موضوعية مطلقة ، ولا حيادية في الفن وكما يقول الفرخيون « لا وجود لنقد بريء » ومهما سعى الكاتب ان يستقل عن عمله وينظر اليه واقعيا موضوعيا تظل بصماته ظاهرة في كل جزئية من جزئيات موضوع عمله الفني شاء ذلك ام لم يشأ . انها ذاتية ، ولا شك ، ولكنها ذاتية عميقة لا تحرف الواقع الخارجي ولا تشوهه بل تغنيه وتحييه وتعيد تكوينه فنيا . يقول سارتر في احدى مقالاته : « زولا يرى العالم الذي يراه زولا » وتفسير هذه العبارة ان زولا الروائي الذي تزعم المدرسة الطبيعية في فرنسا معتمدا على علوم عصره ، واراد ان يكون موضوعيا الى اقصى حدود الموضوعية . لم يستطع ان يتحلل من ذاتيته فحضوره ظاهر في كل صفحة من اعماله ، ومن اليسير على من الف قراءة رواياته ان يتعرفه على التو اذا ماقرأ صفحة له اغفل فيها اسم الكاتب . نتساءل ، والسؤال هنا مشروع . هل الكاتب غير واع على انه يضع ذاته في كتبه ؟ لا من المؤكد انه على ادراك تام ووعي كامل بذلك ، فاكثر الادباء اغراقا في الموضوعية يريد أن يشعرنا بحضوره في مؤلفاته دون ان نراه والا لما اختار الكتابة وبحث له عن طريق اخرى في مجال العلوم البحتة ، لذلك شبه فلوبير الفنان بالاله الذي يتوجب علينا ان نشعر بحضوره في كل شيء ولا نراه . وعلى العكس فان الذين يكتبون هواجسهم ، ويدونون

---

* زيادة على المعنى من غير ان تحمل هذه الزيادة فائدة .

** ليس في هذا انتقاص من قدر غوركي فهو روائي كبير كما هو معروف ، ولكنه لم يكن طويل الباع في الفلسفة وهذا معروف عنه ايضا .

خواطرهم على شكل تداعيات واسترسالات وجدانية ذاتية يكشفون لنا بالضرورة عن حضور العالم الذي يعيشون فيه والذي يحكمهم .

اذن بين الانسان والواقع المادي المحسوس علاقة ديالكتيكية يحاول بيتروف ان يتجاهلها غير انه لا سبيل الى تجاهلها لانها اصبحت اليوم اشبه بالمسلمات . وحين يقرر بيتروف ان الاساس الفلسفي للواقعية هو الاعتراف بالواقع كامر موضوعي قائم بمعزل عنا ومتطور حسب قوانينه الخاصة ، فهو انما يقف في وجه الفكر المثالي المتنكر للوجود الموضوعي للعالم بيد ان المذهبين : المذهب الذي يقرر الاعتراف الموضوعي وحده بمعزل عن الانسان والمذهب المثالي الذي يقرر ان الواقع امتثال للانا ، كلا هذين المذهبين ، في تقديرنا ، لا يسلمان من الخطأ . فعلى اساس المثالية الذاتية لا تقوم واقعية ، ولا يمكن ان تقوم ، كما ان خطيئة الواقعيين الكبرى اعتقادهم بامكانية معرفة هذا الواقع واستيعابه ، لان الواقع في ظنهم ، ينكشف لدى التامل وبالتالي فان تصويرا حياديا له ممكن ، لكن كيف يكون ذلك ممكنا اذا كانت عملية الادراك نفسها غير حيادية ومتحيزة ؟

يقول نيتشه : « ليس ثمة فنان يستطيع ان يحتمل الواقع ، لان من طبيعة الفنان ان يضيق ذرعا بالعالم » . كامو يوافق نيتشه ويزيد قائلا : « رغم ذلك ليس ثمة فنان يستطيع ان يستغني تماما عن الواقع » فالفنان لا يرفض الواقع الا لانه يشعر بنقص في عالم الواقع ، ومن ثم فانه لايرفض الواقع الا باسم الواقع الجديد الذي سوف يبدعه ابتداء من معطيات العالم نفسه .

الفن في جوهره رفض للواقع وتمرد عليه . والكتابة ، تلك العملية الابداعية المثلى اليست محاولة لاعادة خلق الواقع ؟ ولعل هذا ما دفع مفكرا مثل اندريه مالرو الى ان يعرف الفن بقوله : « انما الفن اسلوبنا الانساني في خلق عالم يكون غريبا عن الواقع » .

ولكن حذار ان يفهم من هذا التعريف ان عالم الفن غير عالم الواقع . فابطال الرواية ، في العمل الروائي ، يتكلمون لغتنا نفسها ، وهم يتالمون ويحزنون ويحبون مثلما نتألم ونحزن ونحب في الحياة الواقعية ، ولكنهم، كما يقول كامو ، يمضون في افعالهم حتى النهاية ، ويحققون مصائرهم وكانهم يكملون ما نعجز نحن عن اكماله عادة . ثم من اين يستمد الاديب مادة ادبه ان لم يكن من الواقع ؟ فالكتاب والفنانون جميعا واقعيون وينتمون الى الواقعية بشهادة اكثر روائيينا كلفا بالواقعية حنا مينة الذي اجاب بالحرف الواحد يوم سئل « هل تعتبر نفسك كاتبا واقعيا ؟ » بقوله : « ان الكتاب والفنانين جميعا ، بدرجات متفاوتة ينتمون الى الواقعية ، لانهم يصدرون في نتاجهم عن واقع ، مهما حاولوا ، او حاول بعضهم ، ان يموه ذلك او يتنصل منه . تأسيسا على ذلك فان الكتاب جميعا واقعيون »(*) .

والواقعية عند السيد بيتروف كذلك ليست وقفا على كتاب دون اخرين ، ولا تخص عصرا دون غيره ، بل هي المعيار والمصدر والمثل الاعلى المطلق للادب الرفيع الاصيل . وعلى اساس من هذا الفهم يصبح السواد الاعظم من الكتاب من عصر النهضة الى القرن العشرين ابتداء بشكسبير ومرورا بموليير وبوشكين واستندال وزولا وغوته وانتهاء بتشيخوف وتولستوي ودوستويفسكي .. يصبح هؤلاء جميعا كتابا واقعيين . والغريب في ذلك ان معظمهم قد نال شرف الانتساب الى الواقعية قبل ان تجد تلك التسمية طريقها الى النور وتاخذ مدلولها المتعارف عليه هذا اليوم .

ولعل حرص الناقد على ان يستوعب مذهبه مزيدا من الاعمال الانسانية دفعه الى اعتبار رواية جيرمينال التي كتبها زولا عام ١٨٨٥ وهي مثال صارخ للرواية الطبيعية ، رواية واقعية ، لا لشيء الا لان تلك الرواية

* الموقف الادبي العدد ٨٥ أيار ١٩٧٨ .

تتناول نضال الطبقة العاملة الفرنسية الثوري . ألم يقع الناقد هنا في منزلق الواقعية التسجيلية التي حاول ان يدفعها عنه في مؤلفه ويتبرأ منها في اكثر من مناسبة ؟؟

يقول السيد بيتروف بالحرف الواحد : « ان الواقع مصدر كل فن حقيقي اصيل وخصوصا الادب ، انه يحمل في ذاته المثل العليا التي تلهم الكاتب . . . »

هنا يتبادر الى الذهن سؤال . ما موقع الاعمال الادبية التي تحققت قبل نشوء الواقعية اي قبل عصر النهضة في ميزان السيد بيتروف النقدي ؟ ما موقفه من التراث الاغريقي ؟ ما موقفه من اداب العصر الوسيط ؟

لعل في الفقرة التالية اجابة عن هذا التساؤل . يقول السيد بيتروف « مع غروب شمس الحضارة الاغريقية القديمة يسخر لوكيان من ولع كتابها بالميثولوجيا ، ويقود ادب عصر النهضة التقدمي نضالا ضد الميثولوجيا المسيحية اللاديمقراطية من حيث مضمونها الاجتماعي ؛ والتي تسبغ على الانسان سمات وقوى عجيبة خارقة » .

ويعطي الناقد مزيدا من الوضوح عن فكرته في موضع اخر من الكتاب حين يقول : « استمر الكفاح في الادب ضد تأثير الميثولوجيا المسيحية منذ بداية عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر . لكن الرومانتيكيين الرجعيين ادخلوا في الادب من جديد ، وبشكل واسع ، صورا ذات مضامين صوفية تعود بالقارىء الى العالم الاخر ، عالم ما بعد الموت ، وتقوي فيه الايمان بالاساطير المسيحية ، باللامعقول وغير المدرك . وتابع هذا التقليد فيما بعد الرمزيون » .

في هذا الكلام ادانة صريحة لا لبس فيها ولا غموض للادبين الاغريقي والمسيحي قبل عصر النهضة لانهما يعمدان ، في تقدير السيد بيتروف

الى خلق الرموز والاساطير (الميثولوجيا) وضروب الوهم ، ويصرفان الانسان عن الحقيقة الحياتية الواقعية وهكذا تصبح ، وبارادة الناقد المنفردة طبعا ، نصوص افلاطون واعمال سوفوكليس ويوربيدس وارستوفان ، وتصبح الكوميديا الالهية لدانتي ضروبا من الوهم والاساطير الزائفة .

في هذا الفهم للادب مغالطة واجحاف . مغالطة فاضحة لان الناقد لا يفرق بين الخرافة والاسطورة ويبدو انه لا يزال واقعا تحت تاثير عقلانية القرن الثامن عشر . الاسطورة غير الخرافة ، الاسطورة تعبير عن حقيقة بوسيلة الرمز . وفيه اجحاف صارخ في حق حضارة عظيمة اثبتت جدارتها وتالقها واعجازها اجيالا وقرونا ولا تزال تؤثر تاثيرا فاعلا وايجابيا على حضارتنا وارثنا الثقافي حتى يومنا هذا .

الواقعية عند السيد يعروف وسام رفيع يعلقه جزافا وبسخاء على صدر كل كاتب اخضع كتابته للمقتضيات الايديولوجية السياسية شريطة ان تنسجم مع مستلزمات ايديولوجيته ، فان لم تنسجم معها يجرد صاحبها من وسام الواقعية ، ويصب عليه جام غضبه ، ويكيل له التهم بغير حساب . فغوغول مثلا ارتكب ، في زعمه ، اخطاء كثيرة في اخر حياته جعلته ينحاز الى صف الرجعية . ودوستويفسكي ، بعد سجن الاشغال الشاقة ، وقع في متاهات فكرية قادته الى معسكر الرجعية . اما بلزاك فلم يكن موقفه المتعاطف مع الارستقراطية المستبدة سليما فمضمون انسانيته ، وبالتالي واقعيته معقد ، متناقض . ومعالجة موضوع الطبقة العاملة في اعماله تكشف عن قصور فهمه الثوري للبروليتاري . ويقول الناقد في ذلك مستشهدا : قال بلزاك على لسان الدكتور بيناس ــ احد ابطاله القريبين من نفسه في رواية « العيادة الريفية » ما يلي : « اعتقد اني قد برهنت بالفعل عن اخلاصي لطبقة الفقراء المحرومين ، وآمل الا اتهم باني اريد لها الشر . لكن مع تقديري لعرقها وجهودها وانحنائي امام صبرها وخضوعها اوكد انها غير قادرة او مؤهلة للمشاركة في تسيير شؤون البلاد .

البروليتاريون بتصوري اطفال الشعب الكبار ويجب ان يبقوا تحت الوصايـة »(*) .

هذا الهجوم العنيف الذي شنه الناقد على بلزاك هو في منتهى الجور والقسوة . والاحكـام التي اطلقها تصدر عـن الهوى ، وتفتقر الـى الروية والتبصر . الناقد بيتروف يتناول بلزاك مجزءا ، مفككا ، مقطع الاوصال ولم يتناوله في كليته وشموله . ومن اجل ذلك وجـد موقف الروائي الفرنسي وزعيم الواقعية ، معقدا ومتناقضا . ولم يكلف نفسـه عناء التساؤل لماذا تعاطف بلزاك مع الارستقراطية الفرنسية ، وما موقف بلزاك من الطبقة العاملة ؟ ولم كان على اعتقاد راسخ انها لم تكن مؤهلة لاستلام السلطة في ذلك الحين ؟

ولعل مرد سوء الفهم الذي وقع فيه الناقد يعود الى تقصيره عـن متابعة المؤلفات والابحاث التي صدرت في العالم عن بلزاك ولا سيما خلال عشرين السنة الماضية ، فمن المؤكد انه لم يطلع على مؤلفات الناقـد الفرنسي بيير باربيريس الذي اظهر ، على نحو لا يرقى اليه الشك ، معتمدا على الوثائق الثابتة ، موقف بلزاك العدائي من الطبقة البورجوازية الصاعدة ومن النظام الليبرالي الاقتصادي بمفرزاته : المصرف ـ التجارة ـ العطالة الادارية . . كما رد سبب تعاطف بلزاك مع الملكيين في عام ١٨٣٢ الى ان مواقف اليمين كانت اكثر المواقف ثراء بالامكانيات النقدية ، بل هـي المواقف الوحيدة المتاحة في ذلك الحين التي تمكن من اعادة النظر جذريـا بالليبرالية والبورجوازية الحاكمة .

لم يكن موقف بلزاك المناوىء للديمقراطية نابعا ابدا من موقع سلفي .

فالديمقراطية المستهدفة في الكوميديا الانسانية انما هي ديمقراطية جوفاء افرغت من محتواها واتخذها النظام البورجوازي الحاكم شعارا كي

---

* المرجع السابق ص ١٥٨ .

يزداد الاثرياء ثراء ويزداد الفقراء عوزا وبؤسا . لقد وقف بلزاك في وجه مثل تلك الديمقراطية المزيفة .

كان موقف بلزاك من الطبقة العاملة موقفا واقعيا . كان متعاطفا معها بيد انه كان في الوقت نفسه موقنا بانها مغلوبة على امرها لا حول لها ولا قوة ، غير قادرة ولا مهيأة لاستلام السلطة . تلك هي الواقعية الصحيحة التي تأخذ بعين الاعتبار الظروف المادية الملموسة وعملية التطور الاجتماعي بما يكفل التغيير الثوري المنشود ويخدمه .

مأخذ اخير على هذا الكتاب ، اضافة الى كل ما ذكرت ، يتعلق بقضية الشعر فالملاحظ ان الناقد بيتروف يتعامل في مؤلفه مع الشعر كتعامله مع الرواية وسائر الانواع الادبية الاخرى . فالحتميات الثلاث : السيكولوجية والاجتماعية والتاريخية التي تلازمه كسرير بروكوست ، يفرضها من عل ، حقائق منزلة خالدة ، جاهزة ، معدة سلفا على كل عمل ادبي ومنها الشعر . لكن الشعر ، بحكم طبيعته المتميزة الخاصة ، لا يخضع للمستلزمات الايديولوجية والسياسية . انه خروج على المألوف والعادي ، وتغيير لطريقة رؤيتنا للعالم ، وخرق مستمر لما هو سائد . الكلمة الشعرية تعكس المعنى بدلا من أن تعبر عنه فهي شيء من الاشياء بينما الكلمة في النثر اداة ، علامة ، وسيلة . والشاعر كما يقول سارتر ينظر الى الكلمات على أنها « مرآة العالم » فليست اللغة الشعرية وسيلة لمعان تخدمها ، ولكنها غاية في ذاتها . فالشاعر يخدم الكلمات اكثر مما يستخدمها . يقول ادونيس في هذا الصدد : « من الشروط التي يجب ان يحققها النص ، لكي يكون شعريا ، شرطان : الخروج على الكلام الشعري التقليدي ، والخروج على الكلام الشائع السائد . وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية او الفكرة او المضمون . وانما يتحقق على مستوى شكل التعبير ــ اي

بنية الكلام ، ومن هنا لا يعد ذلك النتاج الشعري « الواقعي » شعرا ، بالمعنى الحقيقي ، وانما هو نصوص سياسية او اجتماعية . وقيمته . من هذه الناحية في وظيفته ، اي انه ينتهي حيثما تنتهي وظيفته . وذلك على النقيض من النصوص الشعرية .. »

« ليس هناك اي تشابه بين اللغة والواقع . بتعبير اخر ، لا يمكن اللغة ان تقول « الواقع » وانما تقول ما تتوهمه او تتخيله اي انها عميقا تقول ذاتها .. »(*) .

✶

نخلص من كل ما تقدم الى ان الواقعية تواجه اليوم امتحانا قاسيا ، وهي محتاجة كي تجد لها مسوغات فكرية تكفل لها البقاء والاستمرار الى تعريف متين للواقع ،لا صلة له بالمفهوم الوضعي « للواقعة التاريخية» الذي اعتمده السيد بتروف . فالروائي ليس مؤرخا ، والرواية الواقعية ليست وثيقة اجتماعية ، ولا دليلا سياحيا . ليست الرواية الواقعية مطالبة بتقديم تقرير واف عن الحياة اليومية بكل دقائقها وتفاصيلها من ثياب واثاث وطعام . كان بلزك يأخذ على مؤرخي عصره انهم يصرفون جهودهم هباء حين يتساءلون في أي مكان عبر هنيبعل جبال الالب ، لان هذا الامعان في الدقة التاريخية ، وتلك الوثائقية المفرطة ليستا من الواقعية في شيء .

يكون الكاتب واقعيا في النظام الراسمالي حين يقول الحقيقة ، كل الحقيقة ، بلا مواربة ولا تمويه ولا زيف ، او على الاقل ، حين لا يسعى الى اخفاء الحقيقةفيمايتعلق بعلاقات الاستغلال والاستلاب التي تفرضها الهيمنة البورجوازية ونمط الانتاج الراسمالي . واذا استخدمنا لغة الرياضيين فان الشرط الضروري كي يقال عن عمل انه واقعي ان يكون المنحى العام لتحليل الواقع ونقله متفقا مع كل رؤية ثورية .

---

* من دراسة اعدها ادونيس والقاها في المركز الثقافي الدولي بالحمامات في تونس .

وهذه الرؤية الثورية بالتحديد لم اعثر عليها في « الواقعية النقدية ». لم اجد في هذا المؤلف حضور ماركس ولا فكره الجدلي الخلاق القادر على الولوج الى اعماق العمل الادبي وادراكهن الداخل في اخص خصوصيته بل وجدت فيه ـ واقولها بكل صدق ـ روح مدام دي ستال ، وبصمات هيبوليت تين في فهمه الوضعي الجامد للواقعة التاريخية . ان السيد بيتروف يتعرف الواقع بمنخارين مسدودين ، ويفكر ميكانيكي ستاتيكي : وهو يبقى في دراسته لتلك الاعمال العظيمة التي يحللها عند حدود القشرة البرانية السطحية وكانه يخشى النفوذ والتوغل الى مزيد من العمق : ولو انه غاص الى ابعد قليلا لتكشف له ان كلا الاتجاهين : الرومانتيكية والواقعية وجهان لعملة واحدة او هما على حد تعبير الاستاذ انطون مقدسي « قراءتان كبيرتان للواقع ، متعارضتان ومتكاملتان حددتا حساسية وافق كتاب القرن التاسع عشر وقرائهم ومازالان من مقومات حساسيتنا ... »(*)

على ان كتاب « الواقعية النقدية » ، رغم كل النقاط السلبية التي اشرت اليها ، لا يخلو احيانا من لمعات ذكية منتشرة هنا وهناك في تضاعيفه ، يذكرنا بعضها بملاحظات الناقد الفذ جورج لوكاش المتوهجة، وكانها منقولة عنه نقلا حرفيا كقول بيتروف على سبيل المثال لا الحصر في الفصل الثالث حين يتكلم عن الاسس الفلسفية والجمالية للواقعية وخط سيرها : « في تاريخ الادب العالمي وفي تاريخ الواقعية على وجه التحديد يمكن ان تواجهنا غالبا حقيقة متناقضة : كاتب ثوري من حيث اراؤه وتطلعاته السياسية لكنه اقل واقعية لا بل متخلف في منهجه كفنان عن كاتب محافظ فكريا لكن اكثر تعمقا في فهم اسرار تطور الحياة والعلاقات الاجتماعية الواقعية . كان فكتور هوغو في الثلاثينات في مواقع فكرته اكثر تقدمية من بلزاك ، لكن كان فهم الاخير للحياة وتصوراته لقوانين

(*) صدقي مذكرا ـ دراسة لانطون مقدسي ـ مجلة المعرفة العدد ٢٦٤ .

تطور الواقع ولما يكمن في اساس العلاقات الاجتماعية الواقعية لعصره ـ كان ، ولا قياس ، اكثر عمقا وصحة من الاول . وانعكاس هذه الاختلافات على المنهج الفني جعل احدهما واقعيا والاخر رومانتيكيا .. »(*) .

وفي حديث الناقد بيتروف عن المنهج الفني ملاحظة ذكية ايضا اذ يقول : « ليس صعبا ان نلاحظ مثلا ان المضمون والاشكال الفنية التي يرتديها تتطور وتتغير بصورة اسرع وانشط من المنهج الفني الذي تتسم خصائصه عموما بطابع اكثر ثباتا واستقرارا . واذا ما اردنا التعبير عن ذلك فنيا يمكننا ان نشبه هذه العملية بالساعة ، فعقرب الثواني فيها يشبه حركة المضمون . عقرب الدقائق تطور الاشكال الفنية . وعقرب الساعات تطور المنهج الفني ... »(**)

واخيرا يبقى كتاب « الواقعية النقدية » بسلبياته وايجابياته ورغم الفوضى في تاليفه والافكار المكررة المعادة والاستطرادات المملة احيانا كثيرة ، يبقى رغم ذلك كله جديرا بالاقتناء والقراءة .

* الواقعية النقدية ص ١١٢ .

** المرجع نفسه ص ٢١٣ .

مقدّمة نظريّة في الحكي الروائي

صدوق نور الدين

ان فعل الحكي في دلالته يعني نقل شيء من كائن الى آخر ، بمعنى من المبدع الى المتلقي . لذا ، فالذي يمارس عملية الحكي ، يمارس وظيفة الاخبار بأشياء . لكن ليس على طريقة الجريدة وما يذاع في الاذاعةمثلا . ولكن ، هو اخبار يرتدي لباسا فنيا . ايضا اخبار باشياء ليست تافهة ، وانما لصيقة بواقع المتلقي . من ثم يصبح المبدع الحكاء مالكا مفتاح المعرفة ، وراغبا فتح بابها حتى يستقيم الحكي للشخص الاخر ، اي للمتلقي . خاصة اذا ما اشرنا الى كون المتلقي حين يتعامل مع حكي معين ، يرنو الى المعرفة الكامنة بداخله ، والتي يجهلها . اذن فهو يخرج من دائرة عدم المعرفة ، الى دائرة المعرفة . الشيء الذي يؤهلني

للقول بأن فعل الحكي ليس فعلا سالبا ، بل فعل الحمولة المعرفية المتصقة بالواقع ، واقع المتلقي والمبدع على السواء .

لذا ، فالحكي ممارسة ذات موقف وهدف . موقف مما هو موجود ، وهدف لتأكيد شيء غير موجود ، قد أسميه حلما اذا جاز ذلك . ويتضح الموقف والهدف على السواء ، من خلال التعامل التواصلي مع الحكي ، اذ لا يعقل ان يتحقق الوصول الى الموقف او الهدف من حكي بلا موقف ولا هدف . بيد ان كل حكي لا يحمل موقفا معينا ، ليس في عمقه سوى ارادة الابقاء على ما هو كائن وموجود .

في تحديد جنس الحكي المقصود

اننا ومن خلال تحديد مفهوم الحكي ، نريد الوصول الى جنس بذاته . فنحن لا نتحدث عن كل الاجناس الادبية ، وانما عن المنتظمة داخل حلقة الحكي . فالقصة القصيرة حكي قد يطول وقد يقصر . ولكن دائرة التركيز كامنة فيه . والرواية حكي طويل موسع المضامين والاحداث والشخصيات ، دون التطرق الى الاشكال الجديدة للكتابة الروائية ، والتي تلغي حتما ، إما الشخصيات ، او الحدث ، او الزمن على السواء . والمسرحية حكي من خلال الحوار او التقابل الحاصل بين الابطال داخل النص المسرحي . اما الشعر فلا يمكن ان يعد حكيا ، ولو اعتبرنا ان من بين الاشعار من تضم قصصا تسمى بالقصص الشعري ، نحو ما نجد عند امرىء القيس ، وعمر بن ابي ربيعة ، وكثير عزة ، والبحتري ، وغيرهم . ذلك ان الشعرية استنهاض للهمم ، تماما كالخطابة ، ان لم اقل ان ثمة من الخطب ما احتوت على اشعار مهمة . فالشاعر محرض منذ البدء ، وليس حكاء في النهاية . اذن الشعر خطاب ينفك من دائرة السرد نحو الدعوة الى القيام بشيء . على هذا لا يلغي ما لاجناس الحكي الاخرى من فاعلية التاثير ، الا ان الشعر اعتبر وما زال الصناعة

الايصالية الانضج . وكم من شاعر اختصر في ابيات معدودات ما يمكن للحكاء حكيه في روايــة او روايات .

لذا ، فالجنس المقصود لدينا هو الجنس الروائي . وبحثنا فيـه يتحقق من خلال الاهتداء الى مكوناته ، الى فهمه في جوهره وعمقـه ، وبالتالي فهم دلالاته .

التكــون الــروائي

لا تنطلق الكتابة من فراغ .بمعنى آخـر للحكي مسبباته . ذلك ان داخل عملية الحكي ثمة الزمن بتناقضاته وتفاعلاته . والزمن الروائي في عمقه ؛ هو زمن تواجد المبدع الروائي ، هو حاضره ؛ وما يختصر في ذلك الحاضر . لـذا ؛ فالحكي الروائي يعيش داخل زمن معين لـه حدوده ومواصفاته . قد يكون محليا ، وقد يكون ابعد من ذلك بحكم التشابه ؛ تشابه الحدود والمواصفات . لكن هذا لا يعني امكانية المبدع الروائي في استلهام الزمن الماضي ، بقصد تجسيد الزمن الحاضر . قد تكون تجارب الغيطاني واميل حبيبي خير دليل على ذلك . من ثم فالحكي حمل الزمن بقصد تأكيده على المستوى التاريخي . ذلك ان كل حكي روائي هـو بمعنى ما تاريخ لمرحلة ، او حقبة اجتماعية لها تجلياتها وابعادها . على أن الحكي ليس هو التاريخ ، لان التاريخ سرد لاحداث ووقائع بتقريرية فجة يتطلبها منطق التاريخ ، في حين ان الحكي الروائي فن وابداع .

والزمن يستبد بالمبدع في لحظة معينة بذاتها ، هي لحظة الرصد . لحظة تمييز شيء عن غيره . لحظة رؤية شيء مغاير لما هو موجود ومتعارف عليه . مما يؤدي الى الحمل بذلك الزمن ، فتتم عملية المخاض وتكـون جنين الحكي في ذهنية المبـدع . وجنين الحكي يختار لنفسـه طريقـة العرض ؛ او بمعنى آخر اللباس الفني الذي يجسد الفكرة . ومـا مـن نص مبدع الا ويمتلك خصوصية فنية معينة ، او معمارا خاصا بـه ،

يتطلب فك نسيجه من جانب الناقد . والمبدع الروائي في تعامله مع الزمن الروائي ، ينطلق من قناعات معينة تحدد موقفه واهدافه على السواء . فهو يعبر بقصد تجاوز السائد . او بقصد الابقاء على ما هو كائن . اذن فثقافة الروائي وموقفه داخل الحركة الاجتماعية . وبالتالي مكانة الارضية المنتمي اليها ، عوامل تلعب دورها في كيفية تأكيد الحكي المرغوب فيه . فليس كل حكي روائي يولد بمعزل عن النظام الاجتماعي ونمط العيش السائد . وانما كل رواية مرآة للعصر . وللظرف الذي مر به ذلك العصر . ومن اعمال دستوفسكي وتولستوي ونجيب محفوظ ويوسف القعيد نستمد الدليل .

اذن فالروائي شخص يملك ثقافة معينة . ثقافة يفرض فيها التعامل مع نتاجات روائية وقصصية . بمعنى مع نماذج الحكي . وكل حكاء لا بد من أن يكون قد اطلع على العديد من النماذج الحكائية ، لكي تتحقق له امكانية الكتابة ، وبالتالي امكانية السرد . لذا ، فالمبدع الروائي شخص مثقف . لكن ما كل مثقف بروائي ، خاصة ان مفتاح الابداع في اي جنس هو حتما الموهبة . وثمة من المبدعين من رزقوا الموهبة وهم في صفوف المرحلة الدراسية الابتدائية او الثانوية .

من ثم فان كل حكي روائي ، يبدعه مثقف موهوب . وهو حين يبدع انما يرمي الى حمل ثقافة معينة الى المتلقي . الشيء الذي يؤهلني للقول ان لكل نص حكائي روائي حمولة معرفية الغاية منها تبليغها الى المتلقي . على أن هذا لايفضي بنا للقول بأن المتلقي يجهل ما قد يحكيه مبدع من المبدعين داخل الحقل الروائي . خاصة اذا اضفنا بان واقع المبدع ليس حتما سوى واقع المتلقي ؛ لكن حكي ذلك الواقع ؛ او اعادة صياغته بغنية الى المتلقي ، محاولة لتوضيح ما قد يحتل في ذهنيته وهو يلتقط أشياء الواقع المتناقضة . ايضا هي عملية مواجهة للفكر التضليلي الذي قد يخدعه . فان نتحدث عن وقعة تاريخية من زواية معينة ، تكرس السائد والثابت ، ليس بمثل حديثنا من موقع المواجهة وموضوعية الحكي التاريخي .

صورة لشكل الحكي مصغرة

ان الحكاء خالق . وهو حين يخلق لا يهدف رسم مطابقة بين الواقعي والمتخيل . وانما يرنو لتجسيد حكية بغنية لها مستواها . فالرمز والايحاء والتقابل والفلاش باك مفاتيح في يد الحكاء لاقتحام باب الحكي . من ثم تولد الشخصيات التي يرغب تأكيدها داخل الحياة التي يخلقها . فالحكاء قد يتقمص شخصية الراوي ، فينظر من الخلف للحياة التي ابدعها ، وللكائنات الورقية التي خلقها ، والراوي احدها (كما يرى بارث) ثم يعكس الفكرة التي يرنو الى تاكيدها ، فيحدث نوع من الصراع بين الشخصيات ، اذ أن كل شخصية تتحدث من موقعها ، وتدافع عن نفسها ، وما الراوي الا الحكاء المحايد . ايضا ، قد يختار الحكاء ضمير المتكلم ، فيسرد الوقائع والاحداث والتفاعلات ، كما لو ان ذلك حدث للمؤلف المبدع او الكائن المادي وليس الورقي . ويمكن ان يتحقق الحكي بضمير المخاطب او غيره على السواء . لذا ، فمسألة قذف الحكي يختار لها الروائي ما يريده . على أن ضبط الزمان قد نحس به ، وبتغيره من خلال صور الحكي المختلفة ، وقد نحس به من خلال الحوار الدائر بسبب الشخصيات ، او ان المبدع يرمي بهما في بداية عملية الحكي دفعة واحدة. وليس من الضروري ان يكون المكان واحدا ، بل قد تتعدد الامكنة بتعدد القضايا وتشعب الحدث . فالرواية لا تضم الحدث المركز ، وانما الحدث الذي يحمل طابع الهدف لأحداث اخرى ، ملتصقة حتما بالمحور الرئيسي للحكي الروائي ، هذا المحور الذي له اهميته ، كما ان للاحداث الاخرى اهميتها . فرواية ما حين تتطرق لمصير الانسان العربي ككل ، وكمحور ، لا تجسد ذلك من منطلق اجتماعي وحسب ، وانما من منطلق سياسي ايضا ، واقتصادي على السواء ، الشيء الذي يعكس نمط العيش السائد ، ونوعية السياسةالتي يسير عليها النظام الذي ينتمي اليه هذا

الانسان العربي . والحكي الروائي قد يكون تصاعديا ، اذ اننا نبدأ مع الحدث من الصفر ؛ فتتكون لنا معرفة الى غاية النهاية التي نتوقعها في الغالب قبل نهاية الحكي ، خاصة اذا ما سلمنا الروائي كل الاشياء ، ومشى معنا في كل التفاصيل التي خلقها وابدعها . وقد يكون عكس التصاعدي حين يقذف المبدع في وجهنا الحدث مباشرة ثم يشرع في اذابة جليد التفاصيل : الشيء الذي يخولنا حقا امكانية الاهتداء الى كيفية وقوع الحدث . والسلاح الذي يحمله الحكاء في عملية الحكي الروائي لكي تجعلنا نعيش نفس ظروف الحكي الواقعية اهتمامهبالوصف . فهو يعطي لمحة عن الشخصيات ، كما يعطي ابعادا للامكنة التي تدور فيها الاحداث ؛ مما يجعل المتلقي اشبه بالاسير ، خاصة انه يتحول من موقع المتلقي ؛ الى موقع المشارك ، ان لم اقل يتحول بدوره مخلوقا من مخلوقات الحكاء المبدعة ، وغالبا ما تكون تخمينات المتلقي الروائي نفس تخمينات المبدع .

سلطة الحكي

حين يمارس الحكاء الروائي عملية الحكي فانه يمارس سلطة هدفها تغيير الموجود . من ثم فان حكيه يعد نوعا من اعادة الكتابة . اعادة الكتابة على مستوى فهم الواقع برؤية جديدة فاعلة . وعلى مستوى التاريخ على السواء . اذا ما لمحنا لكون الحكاء مسجلا لاشياءلها اهميتها، وفي تسجيله لها فانها تبقى دلالة على ما حدث في زمن ما . الشيء الذي يؤكد حتما اهمية الابداع في مواجهة الظرف الاجتماعي والتاريخي ، والسياسي. وثمة من النقاد والمنظرين من استخلصواحياة الانسانالجاهلي من شعره ؛ فتعرفوا على طقوسه ، واسباب عيشه ، وما احبه ؛ ثم ماكرهه على السواء . بل منهم من تعرف على اشياء هامة في حياة المبدع الفنان ككل . لذا ، لا ينبغي ان يساورنا الاعتقاد بكون الحكاء او المبدع

عموما شخصا يكتب لنفسه ، لذاته . او كما يرى (بلزاك) مؤرخ حياة خاصة . بل هو مؤرخ حياة اجتماعية في زمن معين كما قلنا . واعتقد ان في الادب الروسي دلالةصريحة عما أشرت اليه .

الى جانب هذا ، فان سلطة الحكي تكمن في تنوير ذهنية المتلقي ، في جعله يحس بالطريق السوي ، وبالطريق الذي يؤدي به الى الضلال. والحكاء او الروائي لما يحس بأن المتلقي قد تفاعل معه ، او سيتفاعل معه . فان ممارسته لسلطته قد آتت اكلها .

على ان هذه لا يعني ان الحكاء او الروائي يملك ادوات للزجر وممارسة الاكراه ، بل ما يملكه لا غير ، فنية الشد والجاذبية ، كما لا يعني انه يملك طابورا من المتلقين هم الذين سيجعلون لسلطته مكانتها . فالابداع تكمن سلطته في ذاته . وبالضبط في اللحظة التي يتخلص فيها منه الحكاء الذي ابدعه .

* * *

متابعات

نجوى قلعجي

• حول « اخلاقية » فيلسوف الوجودية :

« دفاتر من اجل اخلاقية » ، كتاب صدر في العام الماضي لجان بول سارتر . حول هذا الكتاب الذي يضم مسودات كتبها سارتر في مرحلة تقع بين كتاب « الوجود والعدم » وبين كتاب « نقد العقل الجدلي » والتي تعتبر تصميما للمشروع الاخلاقي الذي كان سارتر يعد به في تاسيس اخلاق وجودية كتب مؤخرا الناقد « جيل دولانوا » يقول :

« انها كتابات غير مكتملة كأي مسودة ، ولكنها تكشف عن ادعاء البحث الاخلاقي . ان اهمية هذه المسودات كبيرة جدا لانها توضح ما انجزه سارتر في كتاباته اللاحقة ، اي موقف عدم اكتمال الاخلاق ، والاخلاق غير المكتملة ، وهذا الموقف الذي يأخذ حيزا هاما من مفهوم الحرية السارترية » .

ويتساءل الناقد « دولانوا » : « ما هو هـذا الحيز الهام والمعتم ؟ » « يقول سارتر في مسوداته ، العالم يقاوم الاخلاق كما تقاوم الطبيعة العلم . ان هذه الجملة تقاوم ايضا . وهل تكون بحاجة الى اخلاق لو أن العالم لا يقاوم الاخلاق ؟ » .

★

• ديكارت والسياســة :

يطرح « بيار غينانسيا » في كتابه : « ديكارت والنظام السياسي » قضية ابتعاد فيلسوف الـ « انا افكر اذن انا موجود » عن السياسة ، فيقـول :

« ان ديكارت لم يترك لنا من بين كل ما كتب غير نص واحـد حول السياسـة » .

يتمحور بحث « غينانسيا » في كتابه حول السؤال التالي :

لماذا رفض ديكارت مبدئيا ـ وهو الذي يمتلك عدة نظرية وادوات تحليل مطابقة لادوات « هوبز » او « سبينوزا » ، ان يستقرىء علم السياسة من علم الطبيعة البشرية رغم أنه اعد نظرية حول المشاعر التي تؤلف عند سواه من مفكري عصره أساسا أو معادلا نظريا للنظريات السياسية ؟

يحلل المؤلف سبب عناد «ديكارت» ، في مجانبته للسياسة ويخلص الى ابراز مفهوم « استعمال العقل » كما يحدده ديكارت وهو مفهوم محصور في تفتح القيم العقلية الفردية مثل الحكم والحرية والوضوح . لذا لم يكن ممكننا انطلاقا من هذا المفهوم العقلي ـ للعقل ـ ان يقدم فيلسوف « الكوجيتو » نظرية في السياسة كما فعل « هوبز » او « سبينوزا » .

★

• الاحساس بالوحدة عند الطفل :

كيف يمكن التحدث عن الاحساس بالوحدة في حضارة يتلقى فيها المرء المثيرات من الصحيفة والمرناة ومن كل ناح ؟

بعد طرحه هذا السؤال يضع العالم الاميركي « جون كيلنجر » كتابا بعنوان « الاحساس بالوحدة عند الطفل » . حيث يرجع الى التاريخ البعيد للكائن الانساني ليبين ان الوحدة ترافق كل مراحل حياة الطفل . فالطفل وحيد امام مخاوفه وقلقه ، وحيد امام تساؤلاته ، دون ان يعي الاهل او تعي المدرسة هذه المشكلة لكون الجميع يحاذون ولا يلمسون الدراما الحميمة للطفل . دراما الوحدة التي تقود احيانا الى كارثة ، ولاجل تجنب معوقات نمو الطفل والآثار المرضية التي تسببها احاسيس الوحشة ، يحاول المؤلف ان يبين في كتابه مواقع وحدة الطفل ، وان يحذر من خطر هذا الاحساس ، مع تقديم نصائحه .

احد النقاد قدم للكتاب بهذه الكلمة : « هذا الكتاب جيد للمطالعة لكل من يهتمون بهموم الاخرين » .

*

• الثــوب :

في كتاب يجمع بين العلم والظرف ، وضعت عالمة النفس « اوجيني لوموان لوسيوني » كتابا بعنوان « الثوب » .

يضم الكتاب حواريات حول الثياب ودلالتها : المختبيء ـ الظاهر ، المقنع ـ المكشوف ، حواريات جذابة ترجع دوما الى التجربة المعاشة . ومما قالته عالمة النفس في تحديدها لمعنى الثوب النفسي : انه « امتلاك لا ندم وراءه ، واكتشاف لا ندم وراءه » .

• المراهقون وصحتهم :

« المراهقون وصحتهم » ، كتاب طبي ـ نفي قام بتاليفه اربعة اطباء : جيزت ، ساندر ، ديسشاب ومانسسيو . يعتبر هؤلاء الاطباء ان دراسة المراهقة التي هي مرحلة خاصة من مراحل العمر ، تقتضي مزيدا من التخصص والدقة . قدم النقاد هذا المؤلف ككتاب فريد من نوعه يعالج هذه المرحلة الهامة من عمر الانسان من الناحية الصحية . اذ يبين ان هذه المرحلة من الحياة هي مرحلة تمتليء بالمخاطر الصحية الخاصة بها . ويهدف الى الكشف عن الجانب الصحي من عمر المراهقة ليقدم الارشادات الهامة عن الحياة الفيزيائية ، المعنوية ، والاجتماعية للمراهقين .

احد النقاد عرف الكتاب بانه « كتاب يتلقفه ليقراه المربي وعالم النفس وعالم الاجتماع والقضاة والاطباء ، ليقراوه ويحفظوه كوثيقة علمية » .

ادب :

• يوميات امراة محافظة :

عام ١٨٩٤ كتبت « آليس جيمس » شقيقة الفيلسوف « وليم جيمس » والروائي « هنري جيمس » ، يومياتها . يومها كان هذا الكتاب اكثر الكتب تواضعا من حيث عدد النسخ المطبوعة : ٤ نسخ فقط . وفي عام ١٩٣٤ صدرت الطبعة الاولى في الولايات المتحدة . واليوم وبعد نصف قرن تمت ترجمته الى الفرنسية .

تروي « آليس » في يومياتها معاناتها كامراة من المعوقات التي يفرضها القرن التاسع عشر على المراة . ومن الانفلات الذي تجلى في

بعض مظاهر القرن الماضي . وتقول « آليس » انها كتبت يومياتها لتكون اقل وحشة ولتسجل افكارها وافكار الاخرين ووقائع حياتها المتنقلة بين مدن اميركا واوروبا ، ولتدين مجون معاصريها . فتكتب مثلا عن الممثلة سارة برنار لتصفها بـ « دمل اخلاقي متعفن من ابتذال » .

اهم شخصية في يومياتها هو شقيقها الروائي « هنري جيمس » الذي تلقبه بـ « هنري الصبور » وتروي عنه انه ذات يوم سألته امرأة « كيف نبدأ كتابا ؟ » فاجابها : ليس في « ان نبدأ » اية صعوبة . المشكلة هي ان نعرف كيف ننتهي » . اعتبر احد النقاد في صحيفة « الفيغارو » الكتاب » وثيقة هامة عن حياة المرأة في القرن التاسع عشر »

● يطلقون النار على آراغون :

احد الكتاب ويدعى « بول موريل » شاء أن يحيي ذكرى آراغون على طريقته فاصدر كتابا بعنوان « آراغون . جثة جديدة » . يحاول المؤلف في كتابه المذكور رد جثة « آراغون » الى غبار . تعجب الناقد « بروشيه » من هذه التحيةلمناسبة مرور اكثر من عام على وفاة شاعر « عيون إلزا » فكتب مقالة تحت عنوان « يطلقون النار على آراغون » جاء فيها :

« يبدو أن لبول موريل حسابا قديما مع آراغون يريد تصفيته . اذا كان لآراغون في السياسة والادب مواقف فاضحة ، واذا كان يغرق بمديحه لسبب او دون سبب شاعرا تافها او يغتال بكلمة وحشية كاتبا جيدا . . . فانه يستحيل ـ كما حاول أن يفعل « موريل » ـ رد نتاجه الى ثرثرة . لقد ترك لنا « آراغون » في الشعر كما في النثر نتاجا رئيسيا ومبدعا ، وعكس ما يحاول « بول موريل » أن يجعلنا نعتقده فان «آراغون» لم يكتب هذرا » .

✶

• علامة جيدة لرامبو التلميذ :
علامة سيئة لرامبو الشاعر :

صدر كتاب يحمل عنوان « علامة جيدة » ، والكتاب ليس مسودات لأشعار لم تنشر لرامبو ، أو دراسة نقدية لشعره ـ لا هذا ولا ذاك ـ الكتاب عبارة عن تجميع لبعض الفروض المدرسية التي كتبها « رامبو » التلميذ أثناء دراسته الثانوية . ـ ومن احدى المواضيع التي عالجها موضوعا عن الناقد « بوالو » ـ ورغم ان الكتاب موجه لطلاب الثانوية كنموذج لكتابة المواضيع الادبية فانه لم يخل من مقدمة سادية تعتمد التسرع والتعسف في الراي اذ يعمد كاتب المقدمة الى ادانة « رامبو » معتبرا انه انصرف الى تجارة الرقيق وان « الجوع الذي كان ينهش معدته دفعه دون تردد الى امتهان حياة الانسان » .

★ ★ ★

• تربية عاطفية :

اول مجموعة قصصية لكاتبة أميركية شابة تدعى « جويس كارول أوـوات» ، تحمل عنوان « تربية عاطفية » . «الكاتبة التي ركزت في قصصها على دراسة الشخصيات اكثر من اهتمامها بالاحداث الدرامية ارادت أن تنتسب عبر العنوان الى الروائي الكبير « فلوبير » عبر تكرارها لعنوان روايته « التربية العاطفية » . احد النقاد الذين لم يغرهم كثيرا هذا العنوان ، على اعتبار أن ليس كل من سمى روايته « تربية عاطفية » اصبح فلوبيريا ، قال «انه رغم محاولة الكاتبة التقليد فانها وفي محاولتها تقديم وصف دقيق لشخصيات كتابها ، « تتمتع بشيء من الاصالة » .

★ ★ ★

• ادباء القرن التاسع عشر والمراة :

« المراة في القرن التاسع عشر » ، كتاب يجمع نصوصا لاكبر كتاب القرن في المراة . من بعض مقاطع النصوص :

ـ « ثمة هواء في رؤوس النساء » (فلوبير) .

ـ « هيا لمعن اقراطكن » ، ايتها المحاربات ، لن يكون ابدا غير ارتفاع التنانير » (موباسان) .

ـ « المراة لا تستطيع ان تكون اكثر من خادمة او عشيقة » .

« المراة هي حيوان جميل ، ولكنها حيوان » (برودون) .

الجدير بالذكر ، ان اغلبية النصوص تكشف عن هذا الايحاء ذاته ولكن ثمة استثناءات تتجاوز هذه الرؤية القاصرة فنجد مثلا ان الروائي « اميل زولا » يقول وكانه يرد على اقرانه :

« لقد ربين في مثل هذه الحماقة حتى انه ليست لديهن فكرة كيف يكن سويات » .

كذلك ، يحاول الشاعر « فيكتور هيجو » في نصه ان يكشف القصور في آراء معاصريه فيقول :

« ان المجتمع يكون سيئا عندما تربى فيه المراة على ان تكون دون مبادرة ، عندما تتقنع العبودية تحت اسم الوصاية وعندما نتعرف ومن زاوية انانيتنا ، انه من الصعب تكوين سعادة الرجل مع عذاب المراة » .

★ ★ ★

• بودلير الممنوع :

في ٢٠ آب ١٨٥٧ ادانت محكمة باريس اشعار بودلير . الآن يعلن جورج فيكير أن مكتبة « مازارين » تمتلك نسخة من « أزهار الشر » كتب « بودلير » على احدى اوراقها يقول : ان الطبعة الاصلية ....٣ نسخة « مع بعض النسخ على ورق جميل » .

اثناء اصدار الحكم ومصادرة الكتاب كان الناشران بولي مالاسي ودوبرواس يحتفظان كما يبدو في مكتباتهم بحوالي ٢٠٠ نسخة عمل الناشران على تسريبها الى القراء بعد ان حذفا الصفحات المدانة .

ومنذ ذلك الوقت ، توجد من « ازهار الشر » نسختين أصليتين ، الاولى كاملة . والثانية مبتورة ، وتحمل النسختان تاريخ عام ١٨٥٧ .

منذ عام ، واثناء مزاد علني اقيم في باريس بيعت احدى هذه النسخ بـ ٢٠٠ الف فرنك .

★ ★ ★

• شكسبير أفضلهم :

نظمت مجموعة من كبريات المجلات الغربية استفتاء للقراء حول افضل الكتاب الراحلين الذين كتبوا بلغات المجلات التي نظمت الاستفتاء : مجلة « البيي »الاسبانية ، و « دي زيت » الالمانية الاتحادية ، « الستامبا » الايطالية . و « التايمز » البريطانية و « لير » الفرنسية . .

النتيجة التي ظهرت في الآن نفسه في البلدان الاوروبية الخمس جاءت كما يلي :

١ ــ « شكسبير » في المرتبة الاولى .

٢ ــ غوتـه .

٣ ــ سرفانتس .

٤ ــ دانتي .

٥ ــ كافكا .

٦ ــ بروست وتوماس مان .

ولقد جاء « جيمس جويس » في المرتبة التاسعة يليه تشارلز ديكنز و « لوركا » في المرتبة الحادية عشر ، يليه بلزاك .

١٥ ــ بريخت .

١٦ ــ ستاندال .

١٧ ــ بترارك .

١٨ ــ فيكتور هيجو وشيلر .

٢٠ ــ بودلير .

٢١ ــ فلوبير .

★ ★ ★

بيئة :

حياة وعادات النحل :

اعيد طبع كتاب « حياة وعادات النحل » الصادر في باريس عام ١٩٢٧ : الطبعة السابعة الصادرة مؤخرا تمت اعادة كتابتها واخراجها على ضوء الاكتشافات العلمية الحديثة ، بحيث يكون هذا المرجع عينيا وتطبيقيا ، ومع الفصول التي تقدم لعضوية وفيزيولوجيا واجتماع وعلم نفس النحل ، ثمة اضافة عن الامراض التي تصيب النحل ، كتبه

العالم د.ك. فون فريش » ، حيث يفصل منهجا لدراسة سلوك النحل بجمع التجربة والملاحظة ، والكتاب مخصص لمحبي الطبيعة وللباحثين والزراعيين .

★ ★ ★

● الطبيعـة :

من كتاب عالمي شيق وسهل التناول ، صدر مؤخرا عن منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق تحت عنوان الطبيعة تاليف دانييل بريغولت وترجمـة محمد وائل الاتاسـي وسهيل حكيم ؛ نقتطف من المقدمـة هذا المقطع :

« تعد الطبيعة عادة نقيضا للمدنية حين ننظر اليها على انها مجموعة الاشياء التي ليس للانسان اي يد في صنعها . حقا ان هناك اناسا يحبون الطبيعة واناسا لا يحبونها ولكن الجميع متفقون على ضرورة معرفتها » . ومن الفصل الاول ، « الارض في الفضاء » :

« اذا مرت بنا سيارة مقبلة بسرعة كبيرة وهي تستعمل المنبه ، فان الصوت يبدو لنا حادا عند اقترابها ، وعريضا عند ابتعادها .

قياسا على ذلك يبدو ضوء المجرات اكثر احمرارا لانها تبتعد عنا بسرعة كبيرة ، ومن انحراف ضوئها نحو الاحمر نستطيع قياس سرعتها» .

« ان العلماء في حيرة من الامر ، لقد جرب بعضهم أن يعطي تفسيرا آخر لظاهرة الانحراف نحو الاحمر ، مثال ذلك ما قيل عن شيخوخة الضوء . غير ان لهذه النظريات نتائج يبدو أن التجربة لا تؤيدها » .

لقـــاء

• اكبر كاتبة ايطالية في هذا العصر :

كتبت المجلة الادبية الفرنسية (الماغازين ليتيرير) انها حاولت مقابلة الروائية الايطالية الكبيرة « إلزا مورانت » دون جدوى . فالكاتبة التي تبلغ من العمر ٧٢ عاما والتي اعتزلت العالم في العام ١٩٧٤ لم تدل يوما بحديث صحفي وكانت قبل اعتزالها تكتفي بأن تجيب من يريد لقاءها « انني موجودة في كتبي » .

الروائية التي تحيا اليوم في عزلة في احدى مستشفيات روما بعد اصابتها بالشلل كتبت في عزلتها آخر رواية لها « آراكيولي » . ولقد سافر احد محرري المجلة الى روما سعيا وراء لقاء معها ، لذا قابل زوجها السابق الروائي « البيرتو مورافيا » عسى ان يقنعها بالحديث او ان يتحدث عنها ، ولقد جاء جواب « مورانت » على طلب اللقاء وعلى تدخل مورافيا ، على بطاقة كتبت عليها ما يلي :

« لقد قال لي البيرتو مورافيا انكم طلبتم اليه ان يتحدث عني ، انه هو ، وانا هي انا ، وانا موجودة هنا ليس في سريري وانما في كتبي ، لأجل هذا لا اريد رؤية احد » وبعد يأس محرر « المجلة الادبية » من مقابلة الروائية « مورانت » حاور « مورافيا » وعددا من اصدقائها ومعارفها عسى ان يطل على لقاء معها . فماذا وجد ؟ وما هي سمات مورانت الشخصية والادبية ؟ ناشر رواياتها « جان شيفانو » يقول عنها :

« انها اكبر كاتبة ايطالية في هذا العصر » في زمن اللارواية هي الوحيدة التي استمرت في الكتابة كما هو ميروس وشكسبير » .

مؤلفاتها : « جزيرة آرثر » ، « كذب وإيذاء » ، « ستوريا » ، وأخيرا « آراكيولي » .

يقول الناشر : « آراكيولي » ، اقوى تصوير لامراة منذ كتاب « مدام بوفاري » « لفلوبير » .

« بطل القصة ويدعى « مانويل » يذهب بحثا عن الجذور الاندلسية لامــه » .

اما مترجمها الى الفرنسية فيقول :

« ان إلزا مورانت مشدودة نحو العودة الى البراءة الاولى ، تبقى صديقة من يبقون اطفالا » .

وبما ان « مورانت » لا تفضي بأحاديث فان الصحف طالما عقدت مقارنات بينها وبين زوجها السابق « مورافيا » ، مثال ذلك : « مورافيا يطبع كتابا كل عام ، مورانت تطبع كتابا كل عشرة اعوام . مورافيا يكتب قبل الظهر ، مورانت تكتب بعد الظهر » .

كيف بدات مسيرتها مع الادب والحياة ؟

عام ١٩٣٧ بدات بكتابة قصة للاطفال وتعرفت الى مورافيا واحبته وتزوجته في عام ١٩٤١ . ماذا يقول مورافيا في شخصها ؟

« ان زوجتي ، واسمها سيبقى دائما السيدة البيرتو بانتسيريل (كنية الروائي الحقيقية) قد جعلت حياتنا صعبة جدا حتى انني كدت ان اصاب بالجنون اذا لم نفترق » .

وادبها كيف يقيمه ؟

« انها كاتبة فريدة ، واحدة من اهم الكتاب في ايطاليا واوروبا ، لديها قدرة خارقة على مزج الفانتيزيا والامعقول مع النفاذ النفسي ، بينما انا لست سحريا كثيرا ، ومبدئيا كل ادب هو سحري . ان مكاني في المسرح ومكانها في الرواية » .

« انها مثل كامو ، جويس واليوت ، تستخدم الخرافة الاكثر بعدا لتتحدث عن الحاضر » .

اما « انجيليو بوبينو » الذي الف كتابا نقديا عن روايات « مورانت » ويقوم بتدريس ادبها في جامعة نابولي فيقول عن ادبها :

« اهم من كل الادب الايطالي في القرن العشرين » .

« تصميم مركب ، حيث المسافة التي يأخذها الراوي تسمح بالقراءة دون الوقوع في الانفعال الذي تحدثه » .

« لوكاتش قال عنها انها « اكبر كاتبة بعد توماس مان » .

يبقى السؤال كيف تحيا هذه الروائية الكبيرة في المستشفى ؟ تحاول أن تستعيد استعمال قدميها ، تقرأ الكتب التي يقطعونها ويقدمونها اليها ملزمة بعد ملزمة ، حتى تستطيع يدها المتعبة حملها .

وبعد أن طاف المحرر على اصدقائها ومعارفها ودارسي ادبها محاولا التقاءها ولو من خلال تعريف الآخرين بشخصها وأدبها ، حزم حقيبته وقبل ان يعود الى باريس قصد المستشفى لا بقصد الالحاح وازعاج « مورانت » بتكرار طلب اللقاء ، بل ليضع بين يدي الممرضة باقة زهر لتوصلها الى الكاتبة التي التحمت بالحرف ، وقالت لمن اراد ان يلقاها « انني في كتبي » .

★ ★ ★

يصدر قريباً عن وزارة الثقافة

لاتقتل عصفوراً ساخراً

روايات عالمية « ٨ »

تاليف : هاربر لي ترجمة : توفيق الاسدي

* * *

نقود ماريا

روايات عالمية « ٩ »

تاليف : فالنتين رسبوتين ترجمة : يوسف حلاق

* * *

عنف

روايات عالمية « ١٠ »

تاليف : فيستس ايايي ترجمة : د. هاني الراهب

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة

آنـا كارينين ((٣))

تأليف
ليون تولستوي

ترجمة
صياح الجهيم

* * *

الطاقة وآفاقها المستقبلية

تأليف

الدكتور المهندس
مظفر صلاح الدين شعبان

المهندس
سمير صلاح الدين شعبان

* * *

حركة التصوف الاسلامي

تأليف
محمد ياسر شرف

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي

